486/6

КОММУНИСТИЧЕСКАЯ АКАДЕМИЯ
СЕКЦИЯ ЛИТЕРАТУРЫ, ИСКУССТВ И ЯЗЫКА

48 6/6

ЕЖЕГОДНИК
ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА
НА 1929 ГОД

ИЗДАТЕЛЬСТВО КОММУНИСТИЧЕСКОЙ АКАДЕМИИ
МОСКВА 1929

№ 17226
1930 г.

Главлит А 42.487. ИКА 495. Зак. № 923 Тираж 5.100
39 тип. („Интернациональная“) „Мосполиграфа“, Путинковский, 3.

ПРЕДИСЛОВИЕ

С настоящего года Секция литературы, искусства и языка Коммунистической академии приступает к изданию «Ежегодников литературы и искусств».

Стремясь к возможно широкому отражению всех явлений в области литературы и искусств, равно как и литературоведения и искусствознания, редакция Ежегодника, на первых порах, не может все же сделать его исчерпывающим. Задача Ежегодника, с одной стороны — проанализировать тенденции развития за данный промежуток времени, вскрыть общественную классовую сущность явлений, с другой — дать достаточно широкую информацию по всем вопросам литературы и искусств.

Редакция особо подчеркивает, что в разделах хроники документальный материал (декларации, заявления и пр.) дается

исключительно в порядке информации. Помещение этого рода материала отнюдь не обозначает солидарности редакции с той или иной точкой зрения, представляемой публикуемым документом.

Ежегодник делится на 5 частей: 1) Литература, 2) Театр, 3) Кино, 4) Изобразительные искусства, 5) Музыка. Кроме того, приведена обширная библиография по всем указанным областям. В основу обзоров положен материал 1928 и, частично, 1929 года. По этому же принципу будут строиться и последующие Ежегодники.

Настоящее издание является у нас первым опытом, а потому в нем, конечно, налицо ряд дефектов, которые будут исправляться в процессе работы в последующих Ежегодниках.

Своей дальнейшей задачей редакция будет считать включение в круг освещаемых вопросов искусства и литературы национальных республик и областей (помимо РСФСР).

Просьба к читателям — свои мнения и замечания сообщать по адресу: Москва, Волхонка, 14. Секция литературы, искусства и языка, для Ежегодника.

Редакция

I ОТДЕЛ

ЛИТЕРАТУРА

ПРОЛЕТАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

И. НОВИЧ

Проблема возможности пролетарской литературы, как сколько-нибудь актуальная «злоба дня», снята всем ходом литературного процесса; в обще-принципиальной постановке она больше не волнует ни широкую общественность, ни самую литературную среду. В своем чистом виде (после длительных обсуждений) она завершена, получив и методологическое и политическое разрешение в известной резолюции Центрального комитета ВКП(б) о политике в области художественной литературы. Сегодня интерес к ней (проблеме) переместился в плоскость исторического исследования. Этот факт решающим образом находит свое объяснение в динамике литературного развития последних лет. Именно в силу реальных успехов пролетарской литературы столь волновавший умы «проклятый вопрос» о характере и смысле литературной жизни переходного периода уступил место длинному ряду новых творческих задач.

Чрезвычайно интересно проследить и обозначить (в самых грубых хотя бы чертах) смену центральных вопросов, которыми жила и живет пролетарская литературная среда и которые составляют предмет ее теоретических исканий. В свете этих вопросов, быть может, станет более ясным и очевидным и рост самой пролетарской литературы.

Мы шли от самых общих, черновых разговоров о классовости литературы; вскоре стало наиболее актуальным обсуждение взаимодействия формы и содержания, проблемы, в практической деятельности многих и многих литературных критиков ставившейся (и естественно, потому разрешавшейся) чисто механически, с выхолащиванием ее диалектического смысла иногда в большей, иногда в меньшей степени. Ныне, применительно к задачам пролетарской литературы, заново, научно более богато, ставятся и решаются «старые вопросы», выдвигаются новые. Так, например, казавшиеся простыми (во всяком случае довольно просто разрешавшиеся) вопросы пресловутого соотношения содержания и формы литературного произведения снова выясняются, — минуя частные морфологические пункты, — как важнейшая и столь же сложная задача формирования нового пролетарского литературного стиля. В процессе литературного развития мы вплотную подошли и к проблеме материалистического художественного метода в искусстве.

Мы берем узловые моменты, опуская пока такие промежуточные звенья, как например немало нашумевшие лозунги «живого человека», «психологизма» и др., являющиеся конечно весьма существенными, но все же частными ответвлениями других, несравненно более крупных, кардинальных вопросов.

Так «видоизменялась» еще недавно центральная проблема самой возможности возникновения и роста пролетарской литературы в переходный период.

Совершенно ясно, что именно последние вопросы являются сегодня действенными и решающими в сфере пролетарской литературы. Но столь же ясно и то, что все эти проблемы смогли быть выдвинуты и приобрести их нынешнюю остроту и актуальность только лишь на почве значительного роста пролетарской литературы, только

в меру ее действительных творческих достижений и успехов.

Отсюда — с неизбежной закономерностью вытекает и сравнительно высокая оценка истекшего литературного года, в общем развитии пролетлитературы являющегося крупной вехой. Он во многом — та грань, за которой стала много рельефнее заметна непосредственно творческая активизация пролетариата на литературном фронте. Разумеется, изолировать новый этап от всего предшествующего пути—значит не понять смысла сегодняшних успехов. Но никогда еще, как сейчас, не было столь веских и убедительных показателей резкого поворота и перелома в пролетлитературе. Роль пограничного пункта выпала на долю Фаддеевского «Разгрома». Пожалуй, сейчас мы еще не имеем возможности с достаточной объективностью оценить это произведение на фоне исторических судеб пролетлитературы, но ясно, что именно «Разгромом» открыт тот новый период развития, свидетелями которого мы являемся сейчас.

Предшествующий (1927) год и начался «Разгромом» А. Фаддеева; роман «У фонаря» Г. Никифорова занял середину года, завершившегося «Преступлением Мартына» В. Бахметьева. Для тех, кто знаком с этими тремя произведениями ясно, как много должен был обещать в пролетарской литературе последующий год, составляющий предмет нашего итогового обозрения. При всех частичных, а порою и крупных неудачах и поражениях, это действительно был год подъема пролетарской литературы, ее поступательного движения и заметного продвижения вперед.

Следует, пожалуй, сразу же условиться: говорить о тенденциях в пролетарской художественной прозе истекшего года — значит говорить о тенденциях пролетлитературы в целом: именно в прозе наиболее ярко сказался подъем и перелом.

Мы получили в истекшем году еще небывалый (за годовой промежуток времени) количественный прирост произведений: библиография пролетарской литературы значительно обогатилась. Оговариваемся — в поле зрения настоящего обзора войдут далеко не все произведения пролетарской прозы, появившиеся в печати за 1928 г., а только наиболее характерные и значительные. Наиболее

интересными произведениями в истекшем году были: «Тихий Дон» М. Шолохова, «Лесозавод» А. Караваевой, «Бруски» Ф. Панферова, «Поворот» Ю. Либединского, «Мимучая смерть» Н. Ляшко, «Новые рабочие», II. Жига, «По ту сторону» В. Кина, «Первая девушка» Н. Богданова и уже в других планах «Воробей» Г. Никифорова, «Головоногий человек» и «Кровью сердца» Ф. Гладкова, «Фабрика Рабле» М. Чумандрина.

Конечно, далеко не все перечисленные произведения равноценны, но думается, что названы как раз вещи, характеризующие собою в общих пока еще контурах, одни — для нынешнего периода развития — главный путь пролетарской литературы, — другие — разнообразные и по-разному обусловленные отходы от него на боковые пути. Если информационно упомянуть еще о второй части романа С. Семенова «Наталья Тарпова», об опубликованных отрывках из новых романов А. С. Серафимовича («Борьба»), А. Фаддеева («Последний из Удэге») и о бесспорно наблюдающемся массовом росте пролетарского литературного молодняка (Сб. «На подъеме», Б. Горбатов, В. Ставский, Б. Дайреджиев и многие другие), то станет особенно очевидным количественный прирост произведений пролетарской литературы.

Читатель заметил, что «старый» пролетписательский актив усиленно продолжает свою творческую работу, многие из названных ранее работавших писателей шире развернули и показали себя, появился ряд новых имен, доселе массовому читателю почти вовсе неизвестных. Нужно отметить и то, что в истекшем году читаемость произведений пролетарских писателей значительно возросла. Стоит просмотреть данные библиотек, чтобы убедиться в этом. Сюда же следует отнести и тот, столь же отрадный, сколь и бесспорный, факт, что главнейшие литературные суждения в из положительной части вызывались главным образом произведениями пролетписателей.

Конечно, все это — чрезвычайно общие, чисто внешние показатели подъема и роста, но ясно, что они — порождение и проявление глубинных, внутренних процессов, правда, неизбежно сопровождающихся различными отклонениями от основного пути, а подчас даже и от цели (так случилось, напр.,

с хорошо начавшим С. Васильченко, давшим на редкость мещанскую, обывательскую книгу «Не той стороною», Л. Грабарем и др.).

* * *

Обострение классовой борьбы в литературе, сопровождающее такое же обострение в экономике, политике, всевозможных отраслях идеологии, — за последнее время очевидно. В области литературы классовая борьба все отчетливее принимает характер противоборства, противостояния друг другу двух творческих художественных методов, двух разных «отношений искусства к действительности»: идеалистического и последовательно материалистического.

Вообще говоря, рассмотрение пролетарской литературы (как отдельных произведений, так и в целом) изолированно, вне среды литературы других классов, вне их взаимодействия, представляет конечно большие трудности. Оценка позиций пролетлитературы определяется не только ее «личными» свойствами и качествами, но и ее положением среди всех остальных (одних более, других менее) активных и жизнеспособных классовых отрядов современной литературы. Так напр., те успехи, которых пролетлитература достигла, можно и должно рассматривать, лишь учитывая заметную потерю некоторыми группами современной литературы их недавнего удельного веса [1]. Именно в связи с этим явлением можно говорить, что пролетарская литература обнаруживает уже большое политическое чутье, понимание основных задач, целей и тенденций развития эпохи, а на этом фоне и понимание своих собственных задач. Понимание путей нашей эпохи мы вовсе не выдвигаем в качестве особого достоинства и достижения пролетарской литературы; именно поэтому она пролетарская литература; мы хотим лишь подчеркнуть процесс подлинной внутренней пролетаризации ее. Понимание эпохи литературой проходит на фоне уяснения своих собственных задач: познания и художественной систематизации окру-

[1] См. резолюцию I Всесоюзного съезда пролетарских писателей по докладу т. Л. Авербаха «Культурная революция и современная литература».

жающей действительности, социального бытия, накопленного и накопляющегося опыта пролетарской революции, не в логических абстракциях, а в разрезе показа людей в их сущности — «совокупности общественных отношений» (Маркс), показа изменений в психоидеологии различных социальных слоев и пластов, изменений, которые вызываются последовательным осуществлением центральных политических лозунгов эпохи.

Проблемы и темы, волнующие наших писателей — не где-то в стороне, они на главных магистралях эпохи, они — ее порождение. Нам могут возразить: проблемы и темы, ставящиеся в литературе писателями, еще не решают вопроса, который состоит в другом: какое разрешение получают эти темы; каждый класс одни и те же проблемы может решать и, конечно, решает «по своему образу и подобию». Правильно, что ставящиеся проблемы еще не решают вопроса о социальной природе произведения, писателя, литературы; но всегда волнения литературы следует поверять волнениям жизни: темы литературы, — проблемы ли это, ставящиеся господствующим, исторически восходящим классом данной эпохи, или другими (какими?) классами? Темы пролетарской литературы — проблемы нашей эпохи, ставящиеся и идущие от пролетариата, являющиеся его насущными проблемами, как строителя социалистического общества. Пролетарская литература поняла и восприняла центральную узловую для переходного периода проблему человеческого материала в строительстве социализма, вопрос о приспособлении старого человеческого материала к совершенно новым задачам и условиям, проблему перевоспитания старого «людского материала» и воспитания нового. Пролетлитература смогла воспринять и поставить на центральное место именно эту задачу.

* * *

На первом месте здесь «Тихий Дон» Шолохова. Шолохов сразу вырос в крупную писательскую фигуру. Только сноб-

ствующая критика, как и случилось, напр., с Вяч. Полонским, способна этак, слегка снисходительно кивнуть в сторону Шолохова: «даровитый казак».

«Тихий Дон» еще не закончен. В журнале «Октябрь» (ко времени составления настоящего обзора) опубликованы пять частей романа, в которых донское казачество и центральное действующее лицо — Григорий Мелехов — подведены вплотную к революции. Шолохов уже многое дал. Но судя по общему размаху и пропорциям в темпе развития отдельных композиционных частей, «Тихий Дон» вырастет в большую эпопею. Говорят, что «Тихий Дон» — «типичная крестьянская вещь». В такой обще-категорической формулировке это абсолютно неверно. Рассуждающие так критики не выходят за пределы, в конечном счете, формалистского примитивизма: крестьянские образы и отдельные элементы поэтики, разумеется, показательны, но не решают вопроса до конца. Кто не уловил в общем ходе повествования того, что Шолохов раскрывает свой центральный образ (да и все остальные образы) под углом зрения пригодности или непригодности людей к органическому участию в пролетарской революции, тот вряд ли многое и существенное уловил в романе. Но у Шолохова, в отношении пролетариата сказывается еще известная неслитность, ограниченность мировоззрения и мироощущения. Мы не имеем сейчас возможности останавливаться на этом чрезвычайно интересном вопросе, который, хотя и в меньшей, чем для Шолохова, мере, но все же актуален и в применении к анализу творчества других писателей, как Анна Караваева, Ф. Панферов, А. Дорогойченко, — этот вопрос должен стать предметом самостоятельного исследования. Переживаемый Шолоховым этап можно характеризовать как период становления пролетарского писателя, как правильно, хотя и противоречиво протекающий процесс «перехода на рельсы пролетарской идеологии».

Шолохов умен и обладает большим необходимым тактом художника: он не насилует своего героя и не заставляет его притти к революции раньше, чем это становится объективно возможным. Но автор и не замораживает Григория на раз данной ступени. Путь Григория извилист, иногда чудовищно

извилист, но у Шолохова все изменения на этом пути даны в разрезе соприкосновения Григория с каждой данной средой и даже с отдельными оттенками (в грубых чертах) одной и той же социальной среды.

Шолохов учится у Толстого. У Шолохова нет страха перед многообразием средств; он широко использует и описания, и диалог, и песни казачества, и жанровые картины — быта, сражения, и пейзаж, и форму переписки, дневника, и подлинные документы. Он хорошо владеет языком, умеет передать его социальное своеобразие, диференцирует язык, как это дано в жизни [1]. Шолохов владеет искусством художественной детали и широко использует это умение. Деталей по «Тихому Дону» разбросано огромное множество. Читатель их без труда найдет. Нас сейчас интересует не прием, как таковой, и даже не его функция во всей системе построения романа, а его смысл. Шолохов на редкость наблюдателен. Он умеет видеть мелочи. И это—вместе с другими чертами—мера его оптимизма, его любви к жизни. Но Шолохов отнюдь не «разменивается на мелочи». Он хочет видеть и видит жизнь в ее самом важном и существенном. Он ищет в людях: что в действительности, на деле скрывается за грубой, жестокой, или, наоборот, мягкой, и на первый взгляд привлекательной внешностью. Это — для него самое главное.

Шолохов наделяет своих основных героев огромной тягой к жизни; каждый из них по-разному, по-своему понимает и представляет себе ее радости. Вот молодой казак Мишка Кошевой: «Ты как, Алешка! Я, парень, жадный до жизни стал, как вспомню, сколько на свете красивых баб, аж сердце защемит! Вздумаю, што мне их всех сроду не придется облюбить, — и кричать хочу с тоски. Такой я нежный до баб стал, што каждую бы до болятки миловал... Крыл бы и летучую и катучую, лишь бы

[1] Есть у Шолохова и немало погрешностей. Местами, прямо непростительные для такого писателя, стилистические срывы, напр.: «прижал к себе послушную, полыхающую жаром», «рвет плотину сдержанности поток чувства», «с холодным презрением играл он чужой и своею жизнью». Чем не какой-нибудь ходкий Уильям Локк? Или дань этакому примитивному народничеству: «натягивал подол рубахи на порватую штанину». «Порватую» — это автор говорит от себя.—*И. Н.*

красивая была... А то тоже с большова ума приладили жизню, всучат одну тебе до смерти — и мусоль ее... Нешто не надопсть?»

Шолохов со всей очевидностью иронизирует над Мишкой Кошевым, над его первобытным (или слишком цивилизованным?) представлением о радостях жизни.

Вот Григорий Мелехов, мучительным и противоречивым путям самоопределения которого посвятил Шолохов добрую долю романа. Григорий приехал с фронта на побывку домой в станицу: «... Когда представлял, как будет к весне готовить бороны, арбы, плесть из краснотала ясли, а когда разденется и обсохнет земля, — выедет в степь, держась наскучившими по работе руками за чапиги (поручни плуга), пойдет за плугом, ощущая его живое биение и толчки; представлял, как будет вдыхать сладкий дух молодой травы и поднятого лемехами чернозема, еще не утратившего пресный аромат снеговой сырости — теплело на душе. Хотелось убирать скотину, метать сено, дышать увядшим запахом донника, пырея, пряным душком навоза. Мира и тишины хотелось, — поэтому-то застенчивую радость и берег в суровых глазах Григорий, глядя вокруг на лошадей, на крутую, обтянутую тулупом спину отца. Все напоминало ему полузабытую прежнюю жизнь: и запах овчин от тулупа, и домашний вид нечищенных лошадей, и какой-нибудь петух на слободе, горлящий с погребицы. Сладка и густа, как хмелины, казалась ему в это время жизнь тут, в глушине».

Вот, наконец, Бунчук — активный революционер-пулеметчик, после расстрела контрреволюционеров: «Я не уйду с этой работы! Тут я вижу, ощутимо чувствую, что делаю пользу! Сгребаю нечисть, удобряю землю, штоб тушнее была! плодовитее! Когда-нибудь по ней будут ходить счастливые люди... Может, сын мой будет ходить, каково нет...—Он засмеялся скрипуче. и невесело. — Музыка будущего... Ту помнишь, Анна? Сколько я расстрелял этих гадов... клещей... Клещ — это насекомое такое, в тело въедается... С десяток вот этими руками убил»... Бунчук вытянул вперед сжатые, как у коршуна, когтистые руки, роняя их на колени, шопотом сказал: «И вообще, к чорту! Гореть, так штобы искры летели, а чадить нечего... Только я, правда, устал... Еще немного, и уйду на фронт... Ты права...».

Вот три социальных психологических ощущения радости жизни. Их-то и скрестил пока Шолохов в своем романе. Шолохов понимает, что настроения Мишки Кошевого являются производными от психоидеологии наиболее отсталых, общественно аморфных еще слоев деревни, охватывающих в факте возможности своего социального раскрепощения лишь грубо внешние, предельно-примитивные, асоциальные черты. Григорий Мелехов поднят уже на значительно более высокую ступень общественной лестницы. «Застенчивая радость» Григория знаменует еще ограниченность интересов сферой своего хозяйства — специфическая черта социальной психологии крестьянина, мелкого производителя. Но — во всей системе Шолоховского романа и в данной конкретной обстановке приведенная характерная для Григория психологическая черта уже не является определяющей и решающей. Это следует учитывать, из этого исходить. Шолохов особо подчеркивает здесь не только жизненную активность Григория, но его зависимость от среды, показывая неустойчивость Григория и восприимчивость к влияниям окружения, в широком смысле слова. Думается, что именно здесь, в освобождении Григория от влияния собственнической среды, заложено в числе прочего и основное направление романа в дальнейшем. Последующая эволюция Григория целиком в плане проблемы ввода в повествование (пока еще очень скупо, только стороной намеченной) организующей революционной среды и силы.

Пафосно-революционные настроения Бунчука также имеют для Шолохова значение с точки зрения жизненной хватки, но уже осознанной, классово-направленной.

Где же правда? Шолохов еще не дает разрешения. Вообще, разрешение многих коллизий и конфликтов, пока еще только завязанных в романе, видимо, далеко впереди. Шолохов поставил пока Григория Мелехова и с ним основное ядро донского казачества на сквозняке многих правд. Вряд ли Мелехов простудится на этом сквозняке. Во всяком случае, судя по ходу повествования, приход героя к пролетарской революции — единственный путь Григория Мелехова, органически и внутренне закономерный. Всякий другой путь, пожалуй, окажется насильственным

и отметит опубликованные части романа в их значении для пролетарской литературы.

Крупными достижениями пролетарской литературы в истекшем году являются «Лесозавод» А. Караваевой и «Бруски» Ф. Панферова. Оба эти произведения посвящены с о в е т с к о й деревне. И оба они показывают штрихи ее сегодняшнего бытия изнутри, не сверху вниз, не со стороны, как к сожалению, завелось в современной литературе. «Лесозавод» явно недооценен критикой, хотя читателем оценен по достоинству. Говорили, что «Лесозавод» — после «Цемента» не так уж ценен, что это — «деревенский «Цемент», вариант «Цемента» и т. д. Внешнее, сугубо-поверхностное сходство темы не решает вопроса. «Лесозавод» и «Цемент» глубоко различные вещи уже потому, что они написаны в плане разных стилевых тенденций: «Цемент» (особенно если взглянуть на произведение сейчас, сегодня) с его, так сказать романтико-рационалистическим подходом к теме, и ко всем частностям ее разработки, никак не умаляет значения «Лесозавода» — находящегося целиком в плане исканий ново-реалистического стиля. «Лесозавод» — в значительной мере отталкивание от романтико-символистического «Цемента» (что, конечно, вовсе не снижает громадной ценности «Цемента» для с в о е г о этапа развития пролетлитературы) и выход на дорогу реалистической прозы. На примере «Лесозавода», по сравнению с «Цементом», можно установить, какие новые и большие художественные возможности таит в себе путь реалистического стиля и подхода к материалу, дающего людей и притом н о в ы х л ю д е й в их тщательно мотивированной конкретности, а не в схематической абстракции. Караваева в «Лесозаводе» разрабатывает главную тему нашего строительства нынешнего периода, тему индустриализации. Но писательницу влечет деревня в ее изменчивости. Она дает строительство Лесозавода в далекой деревенской глуши, в окружении первобытной, нетронутой природы, в известном смысле, похожей на людей. И если Гладкова в «Цементе» интересовало внешнее, наружное, казовое проявление энтузиазма людей по поводу восстановления завода, то караваевский подход к разработке качественно другой: как и почему возрастает у людей энтузиазм к строительству, как стройка Лесозавода

в деревенской глуши обуздывает природу и перепелывает людей, как на стройке растут люди, даже противясь ей, перевернувшей Низинки с их патриархальным укладом. И Караваевой удалось развернуть свою тему широко и художественно убедительно: одни люди, пришедшие из города, строят Лесозавод и вместе с ним растут; других, низинковских, строит Лесозавод; все сдвинулось со своих привычных насиженных мест. В этом — смысл «Лесозавода», как и вообще художественной систематизации нашей эпохи — показа, как на почве изменений экономики, техники, на почве индустриализации в данном случае—происходят сдвиги (и какие сдвиги) в психологии людей, в их общественных отношениях. Караваевой удалось дать не мало интересных живых людей: Огнев, преданный порученному ему делу, инженер, деревенский энтузиаст Вахирев и др.

— «Подошел инженер, улыбающийся, торопливо показывая черные жирные ладони:

— Замечательная машина. Завтра уж лицом в грязь не ударим. Сейчас вот гудок попробуем...

Он еще что-то хотел сказать и не успел: из высокого железного горла Лесозавода взвился вверх пронзительный звонкий голос, вечно молодой голос металла. Это была могучая, веселая глотка, которая, кажется, могла бы разбудить мертвого. Гудок орал, пел, звал, гудел, дыша густым белым паром.

«Р-ревет!» — По губам угадал Огнев, что говорил инженер. Огнев кивнул. А гудок, будто радуясь безудержно и натосковавшись вдосталь без разговора, кричал и звал все громче, заглушая ветер». «Заглушая ветер» — эти самые последние слова романа глубоко символичны для караваевского похода к разработке ее темы. Караваева сумела показать освобождение человека от власти природы. Она показала также, что это освобождение несет в себе новую, крепкую, более высокую по типу, зависимость людей — друг от друга.

Основные черты Караваевой, в их несколько менее развернутом виде, присущи Ф. Панферову и его роману «Бруски», дающему классовую борьбу в деревне, как она происходит в

действительности, вокруг всех главнейших явлений жизни современной деревни. В романе нашла отражение тема колхозного строительства — важнейший вопрос времени. Панферова так же, как и Караваеву, интересуют те отношения между людьми, которые заново в деревне появляются на почве коллективизации сельского хозяйства.

О советской деревне в наше время пишут многие. Но Панферов, один из тех немногих, у кого деревенская тема целиком освобождена от народнической сусальности и «пейзанской шелухи». Главное — Панферов, как пролетарский писатель, понимает и раскрывает те процессы, которые происходят в сегодняшней деревне; он понимает и суть, и формы классовой борьбы на селе и дает их через показ конкретных носителей интересов разных социальных групп деревни.

Тема деревни волнует наших пролетарских писателей, как большая, острая и сложная проблема социалистического переустройства.

Ю. Либединский, прочно обосновавшийся в современной литературе, со своей специфической тематикой — бытописанием коммунистической партии дал новую вещь — «Поворот». Мы имеем пока только первую часть романа, первоначально печатавшегося в «Октябре» в 1927 г., но вышедшую в сильно переработанном виде в обозреваемом году. Жизнь партии в самых разнообразных ее прослойках все полнее и глубже интересует Либединского. «Поворот» — роман о знаменитой «профсоюзной дискуссии». Пока еще очень трудно дать сколько-нибудь окончательную оценку; но для роста Либединского, как художника, и понимания им задач пролетарской литературы уже первая часть романа ярко показательна. В нем — осознание современных исканий материалистического художественного метода, в целом и отдельных его элементах, чрезвычайно заметно. Это и хорошо, и плохо. Здесь заложены и достоинства и недостатки. У Либединского исключена возможность чрезмерного давления сырья на писателя (что так часто случается), потери перспективы и отсутствия контроля над «раздражениями», получаемыми им от действительности; это положение со всей ясностью свидетельствует о высоте мировоззрения и ясном понимании писателем процессов и тенденций развития действительности. Но, с другой

стороны, это сознание у Либединского влечет за собой рационалистическое обозначение метода. Опасность рационалистической мотивировки эмоциональных, подсознательных процессов у Либединского—налицо. Подчеркнутое рационалистическое осмысливание писателем (и самими героями, что особенно заметно) глубинных человеческих процессов грозит превратиться в почти графически схематизированный прием. Кстати укажем: — не только у Либединского, почти у большинства наших пролетписателей, у Шолохова напр., привычное словесное начало системы мотивировок: «толкаемая подсознательным чувством», «подчиняясь сердцу», «он невольно сделал это, подтолкнутый (?) животным инстинктом самосохранения», у Чумандрина в «Фабрике Рабле» рассудочное комментаторство психологических процессов доведено до предела. Но если у последнего это коренится в недостаточном художественном умении непосредственно через показ, не обремененный логическими чертежами, дать психологический рисунок, то подавляющее большинство страниц романа Либединского (как и Шолохова) «снимают» эту причину. «Поворот» Либединского демонстрирует крупные успехи автора в деле психологического анализа и понимания человеческой психологии.

Интересно живописует Либединский механику внутрипартийной борьбы, использование уклонов «третьими силами», типы меньшевиков и большевиков. Либединский умеет показывать коммунистов.

Один из современных критиков, Н. Берковский, писал [1] о том, что Ал. Толстой прав, когда в своем романе «Гиперболоид инженера Гарина» коммуниста, «работника международной революции» Шельгу, «делает» сыщиком. Ход рассуждений критика таков: симпатии, ассоциированные с амплуа сыщика (чудеса воли, смелости, интеллекта), задевают Шельгу не только как сыщика, но и как революционера; читательские симпатии, дескать, переключаются и т. д. Ни читатель Либединского, ни сам писатель не нуждаются в подобных «приемах», определенным образом социально-характеризующих

[1] «На лит. посту» № 24, за 1927 г.; статья печаталась в дискуссионном порядке — *И. Н.*

А. Н. Толстого, а вместе с ним и упомянутого критика: Либединскому достаточно того, что его герой—коммунист, и именно поэтому возможны многие естественные, внутренне присущие пути раскрытия образа.

«Поворот» густо эмоционально окрашен; окраска эта выдержана с большим тактом, нигде не переходя в назойливость, крикливость, фальшь, т. е., в конечном счете очень внешний признак убеждений художника.

Один из пионеров пролетарской прозы, Н. Ляшко, дал в истекшем году повесть «Минучая смерть», развивающую общую линию таких его известных прежних вещей, как «Рассказ о кандалах» и др. В повести Ляшко дает жизненный путь и психологическое формирование молодого пролетария, в его приобщении к практике рабочего движения в условиях царского строя. Ляшко рисует дореволюционный быт среднеквалифицированного рабочего, обстановку и методику революционного подполья, настроения отдельных групп рабочих. Основной образ повести — Федя Жаворонков — и способы его раскрытия обнаруживают устремления автора — показать рост человеческой личности в ее значимости для рабочего движения. Не даны, к сожалению, сколько-нибудь массовые настроения пролетариата; за исключением Феди Жаворонкова нет и типов рабочих революционеров, а Федя очень молодой рабочий, естественно не могущий олицетворять эти массовые настроения. К тому же и сам Федя не дан среди товарищей по заводу. Мало еще у нас подлинно художественных произведений о прошлом пролетариата. Уже поэтому «Минучая смерть» приобретает свое особое и большое значение в ряду других произведений пролетарской прозы минувшего года.

С интереснейшей книжкой очерков «Новые рабочие» выступил И. Жига. «Новые рабочие», — ведь это то, что в первую голову должно интересовать пролетарских писателей. И вместе с тем в литературе образ рядового рабочего занимает еще непропорционально мало места. Книжка И. Жига, при всех ее слабостях и недочетах, представляет значительный интерес. Жига дает современный рабочий быт изнутри, в то время, как большинство современных писателей, пишущих о рабочих, не раскрывают образа, а п и ш у т р а б о ч и х; те произведе-

ния, в которых рабочий все же дан, следует скорее отнести по ведомству грубого изоискусства, нежели художественного слова; они в сущности продолжают дело художника Ярошенко, давшего полвека тому назад свою знаменитую картину «Кочегар», о которой художественный критик того времени В. Стасов писал, что картина приводит в восхищенье «от поразительного освещения, которым облит с головы до ног этот мастеровой, точно выдвинувший вон из холста свои геркулесовские руки, с налитыми жилами». Эти «точно выдвинутые из холста геркулесовские руки с налитыми жилами» поистине стали роковыми для многих художников слова, берущихся за показ рабочего. Именно так получалось в худших и наиболее распространенных случаях. В лучшем же случае — сильно давал себя чувствовать типично народнический, в большой мере этнографический подход к рабочему и его быту; дескать рабочий, а способен любить, радоваться, к чему-то стремиться, даже ходить в театр и (чаще всего) восхищаться тем, что он там видит. Жига счастливым образом свободен от обоих уклонов. Он изнутри показывает рабочего таким, каков он есть и *каким он становится*. Странно, что этот факт в наше время приходится, к сожалению, особо и многозначительно подчеркивать и выделять. Но делая это, мы исходим не из категории должного, а из реального учета литературной практики. От очерков И. Жига веет хорошим, не «захожим» внутренним знанием и пониманием современного рабочего. «Думы рабочих, их заботы, дела» — так называлась первая книжка Жиги. Это название характеризует работу молодого писателя. Путь И. Жига — от мелких зарисовок к развернутому широкому художественному показу и синтезу. Это необходимо тем более, что уже материалу, данному в «Новых рабочих», тесно в очерковом оформлении. Люди требуют более тщательной обрисовки и расшифровки, факты требуют сцепления в сюжете.

Мы получили в истекшем году две повести молодых писателей, заслуживающие серьезного внимания. Я говорю о «Первой девушке» Н. Богданова и «По ту сторону» В. Кина. Повести эти говорят прежде всего о том, что у пролетписательской молодежи нет целей и путей, качественно отличных от общепролетарского писательского движения; есть лишь задачи, тема-

тически преломляющиеся в сфере показа современной молодежи. Обоих молодых писателей волнуют пути и формы становления нового, пооктябрьского поколения людей. Как, почему, с какими настроениями, с каким багажом общественного опыта, с каким запасом творческого энтузиазма входит молодежь в революцию. Кина и Богданова интересуют пути и перепутья, рождение и рост нового человека, сколько-нибудь сознательно начинающего жить в условиях революционных боев. Оба писателя на разном материале и с разной степенью художественного уменья разрешают поставленные перед собою задачи.

В. Кин выступил в художественной литературе впервые, но сразу же обнаружил писателя, проделавшего так сказать «за сценой» значительную работу по овладению техникой художества, словом и, что особенно явно — сюжетостроением; основной образ романа — Матвеев, полный революционного горения силы, настоящего энтузиазма, почти физически ощущаемого. Матвеев, едущий по заданию партийной организации на Дальний Восток для подпольной советской работы, преодолевающий ряд сложнейших препятствий; Матвеев, остро переживающий свою инвалидность, после ранения не смиряющийся и ищущий своего места в борьбе,— близок к типам новых крепнущих людей, росту которых и призвана способствовать пролетарская литература. Именно эту функцию выполняет роман Кина, пользующийся заслуженной популярностью.

Ник. Богданов, начавший с довольно слабых зарисовок быта молодежи—вырос и окреп. Правда, еще очень сильно даст себя чувствовать живучая инерция голо-публицистической морализации (достаточно указать, напр., на «приложение» к основному тексту повести). Богданову нужно преодолеть этот серьезный недостаток. Нельзя не отметить у Богданова чувства хорошего, мягкого юмора. Надо упомянуть еще, что в истекшем году вышел томик «комсомольских рассказов» Марка Колосова «Жизнь начинается» — рассказов в большинстве своем уже известных читателю. В лице этих трех молодых писателей современная молодежь имеет своих вдумчивых и талантливых художников.

* * *

Думается, что проанализированные (бегло и схематично, насколько позволяют рамки итогового обзора) произведения характеризуют основные устремления пролетарской литературы в 1928 г.: именно рассмотренные произведения движутся в ее главном русле. Конечно наш обзор далеко не исчерпывает проблематики и системы образов пролетарской литературы. Ясно, однако, что детальный анализ образов и проблем вывел бы нас за пределы итогового обозрения и характера всего издания. Поэтому мы сочли возможным пойти по несколько иному пути: читатель увидит, что обзор строится не в порядке сводки рецензий, всесторонне охватывающих каждое данное произведение, а в ином плане — утверждения тех сторон рассматриваемых произведений, которые вносятся в единое коллективное дело формирования стиля пролетлитературы. Поэтому следует остановиться и на тех произведених, которые с нашей точки зрения не характерны для нынешнего периода пролетлитературы. И здесь прежде всего — о Федоре Гладкове, давшем в истекшем году два очерка «Головоногий человек» и «Кровью сердца». Публицистическая установка здесь доведена до предела, достигая откровенной и обнаженной декларативности. В первом очерке писатель пытается поставить и разрешить вопрос о пролазах и подхалимах, приспособленцах и «хамелеонах» нашей повседневности. В типе Ковалева, как в фокусе, собрано все то гнусное, мерзкое, отвратительное, что только может быть в человеке. И задавшись именно этой целью, писатель нагромождает ужасы, елико это возможно. В очерке «Кровью сердца» Гладков разрабатывает извечную тему о соотношении художника, творца и так называемой толпы. Нет никаких сомнений в том, что Гладков пишет кровью сердца и даже соком нервов. Он действительно ненавидит Ковалева, персонифицирующего всяческие мерзости, но нет сомнения также и в том, что стилевые особенности этих последних двух произведений Гладкова проходят в стороне от главной дороги пролетарской литературы — реализма. У Гладкова нет живых людей: их заслонили совершенно схематизированные абстракции. Возьмите рабочего Чижова из «Кровью сердца» — это трактат об

отношении искусства к действительности, ходячая пропись по литературно-эстетическим вопросам. Он говорит много и умно, произносит длинные и утомительные монологи, тирады, всегда «ложно классически» оформленные. Тип рабкора дан как антиобщественный, «гаерский» тип. Дискуссирующий с рабочим Чижовым художник, писатель не отстает в яркости показа от первых двух.

Сильные всегда у Гладкова элементы романтизма, с одной стороны, натурализма — с другой — отчетливо развились. Гипербола, как доминирующий формально стилевой прием и как мера ощущения жизни, безраздельно управляет пером Гладкова.

Мы отложим пока детальный анализ и оценку нынешнего периода творчества Гладкова в связи с тем, что уже начали появляться в печати отрывки из его новой повести «Энергия», пока еще к сожалению не дающие сколько-нибудь веского материала для окончательных суждений.

Перейдем к Г. Никифорову. Автор «У фонаря» дал новый роман «Воробей».

«Боевой друг мой, дерзкий и неунывающий воробей! Кто тебя признавал за настоящую птицу? Кто прислушивался к тебе?

Под небом у солнца пели свои густые песни сочувствующие тебе жаворонки, под праздничной розой тосковали о любви соловьи, в густой заросли лесов щебетали томные малиновки».

...«Пришла пора, ты разогнал соловьев, канареек, завоевал норки и в улицах городов нынче ты первый, и улицы шире, и небо стало звонким.

Пускай около тебя заискивающе тленькают чужеумы-чижи, фальшиво трещат карьеристы-щеглы, финькают коварные малиновки, подхалимничают обыватели-снегири, не соглашается с тобой оторвавшийся от родной воробьиной семьи Воробей-Пискун, а бюрократ Дрозд сочиняет циркуляры. Путь твой мимо их, скоро они останутся позади.

Будь тверд, мой боевой друг, удержи в сердце ненависть к прошлому, сохрани свою правду от разъедающей пыли лжи! Помнишь, как ты кричал о весне? Нынче тебе, Боевому Воробью, весна поет славу!»

Это вступление к роману звучит как торжественный апофеоз,

Для читателя не представляется почти никаких трудностей вернуть основные никифоровские символы, так сказать, в их «первобытное состояние», совлечь аллегорические покровы, социально конкретизировать условности, и тогда — предстанут факты и понятия реальной современной общественной действительности, которую писатель формально и довольно прозрачно зашифровал.

Роман Никифорова представляет собой попытку создания пролетарской сатиры. В наше время ожесточенной борьбы со всяческими общественными пороками — бюрократизмом, подхалимством, приспособленчеством и т. д., сатира приобретает, конечно, большое значение. Но, увы! роман Никифорова уже по самому своему оформлению в смысле художественной убедительности обеспложен несмотря на тот огромный пафос злости и темперамента, которые все время сказываются в произведении. Никифоров назвал его: роман-сказка. Развитие действия в этих двух жанрово противоречивых планах, поддающихся лишь эклектическому совмещению, недостаточно критическое продолжение исторических традиций сатиры, путь максимальной условности — все это вместе обрекло на неудачу по существу столь нужную для пролетлитературы вылазку в сатиру.

Нужно ли было Никифорову прибегать к его системе иносзначений и зашифровки реальной действительности предельно условными понятиями? Объективно, конечно, нет. Этого ни в малой степени не требовали ни обстановка времени, ни стилевые тенденции пролетарской литературы.

Ясно, что для дела формирования нового литературного стиля, процессы становления которого протекают в условиях господствующего положения пролетариата, пожалуй ни один из литературных жанров не предполагает уже сейчас такой деформации, как сатира.

Нам остается еще сказать о романе молодого ленинградского писателя М. Чумандрина «Фабрика Рабле». Роман интересен по теме. Он отмечает рост Чумандрина по сравнению с его прежними вещами. Но при всей своей тематической ценности роман все же не может быть отнесен к числу достижений пролетарской прозы; быть может, появись он несколькими годами

раньше, он получил бы свою популярность заслуженно. Сейчас же одна тематическая значительность не в состоянии решить судьбу литературного произведения. Это «азбучная истина». Однако вопреки этой истине, «Фабрика Рабле» нашумела, ее всячески пропагандируют и почему-то относят к лучшим достижениям пролет. литературы. В нынешних условиях несравненно усилившегося творческого соревнования, повысившейся культурности читателя и культуры самой пролетарской литературы «Фабрика Рабле» не составляет большого достижения. Чумандрин берет совершенно не разработанную тему — условия труда и быта рабочих на частном предприятии, столкновение интересов рабочих и предпринимателей, тактику капиталиста новой нэповской формации, столкновение между отдельными прослойками в среде рабочих, даже больше — их авангардной части — партколлектива. Большая, сложная, ответственная тема, больше многих других требующая художественного уменья и общей культуры; она еще ждет своего автора, быть может, самого Чумандрина. Напрасно вкладывает автор в руки капиталисту Рабле журнал «Большевик», а партийку Варвару Хоботову заставляет радоваться новым ботинкам — живых людей нет в романе. Основная беда Чумандрина — бедность ситуаций, их повторяемость. Так, например, всех трех основных своих героинь — Варвару, Анну, Смолину автор разводит с их мужьями. Фанфаронов — один заблудившийся, другой разложившийся партийцы и оба — предфабкомов. Уж не таит ли в себе их общественное положение профсоюзных работников объективных задатков к перерождению? В конце концов и такой вывод логически вполне мыслим для читателя чумандринского романа. То же и в первом случае: может ли вообще строиться семья в коммунистической среде?

Если к этим примерам прибавить и то, что в романе очень однообразны приемы: бесконечные разъезды персонажей по Ленинграду и за город, переписки между Анной — Ильей, Ефимом и Хоботовой, газетный, а иногда тривиально книжный язык («ассимилируются от низов», «философия бунтующего мещанина» или: «ей давно хотелось купить ботинки, и предложение подруги перенесло это желание в практическую деловую плоскость» и т. д.); дешевые сентенции вроде «Человек всегда

останется человеком», «не стоит портить нервы, надо сжать их в кулак», то станет ясным, что Чумандрин пока еще подвержен основным болезням начинающего писателя.

* * *

Подведем некоторые итоги, наметку которых мы уже, собственно говоря, дали во вступительной части и на протяжении обзора. Общий творческий рост пролетарской литературы, несмотря на сопровождающие его неудачи и порой серьезные поражения, несомненен. Курс на реализм, декларированный пролетарскими писателями, все больше становится фактом (и фактором) живого литературного дела. Именно пролетарские писатели берутся за наиболее актуальные, острые темы эпохи, в совокупности составляющие уже не каталог тем, а специфическую тематику пролетарской литературы, — первый признак начавшегося процесса формирования пролетарского литературного стиля. Проблема живого человека, психологический анализ, критическая учеба у классиков — мастеров художественной культуры прошлого, — узловые вопросы, над разрешением которых билась мысль пролетарской литературы, переросли свои рамки и, слившись со многими другими вопросами, выдвинули на первый план проблему выработки материалистического художественного метода. Резче и нетерпимей противоборство двух разных художественных систем — агонирующей идеалистической и материалистической; первая — забирающаяся все глубже в дебри иррационального, «биологического» человека, пытается найти и, увы! находит еще своих идеологов, своих Горбовых, чьи теории для художественной практики — по прекрасному выражению А. В. Луначарского, высказанному им по другому поводу,— «чуланчики, где можно отсидеться от действительности»; вторая — растет, как художественная система пролетарской литературы; она будет и дальше расти в меру понимания особенностей строительства социалистической культуры.

Научность для литературы означает истинность, познание истины путем высвобождения из-под тяжести многообразных и живучих форм эстетической канонизации действительности, —

от живущих еще в литературе и языке первобытно-анимистических пережитков до устоявшихся, ходячих, житейски-обывательских «хаотических» представлений и суждений. Ленинские слова о срывании всех и всяческих масок и ленинский их смысл — критерий познания и художественного воплощения на данном этапе развития пролетлитературы, метод показа и организации действительности; всякий другой художественный метод есть метод ее дезорганизации.

Пролетарская литература все больше проникается пониманием своих исторических задач быть литературой класса, перестраивающего мир. Пути преодоления натурбытовизма есть в то же время пути становления нового реализма, обусловленного самими задачами пролетарской литературы. Новый человек революционной эпохи — большая забота пролетарской литературы. В жизни образы новых людей были всегда ярче, внутренне богаче, красочней, чем в литературе. Тургеневский Базаров, гончаровский Штольц, этот «немец — прообраз многих русских» — не типы новых людей своего времени, они лишь выразители потребности в новых людях. Пролетарские писатели ищут новых людей и форм показа, воплощения их.

Истекший год был для пролетарской литературы первым годом осознанных поисков новых людей революции, форм и методов их художественного показа и воплощения. Обострение классовой борьбы в литературе, углубленце и усиление социальной диференциации литературных отрядов, рост пролетарских читательских масс и усиление борьбы за читателя,—все это привело к подъему пролетарской литературы. Общие успехи социалистического строительства в стране мощно ее активизировали. В результате — мы имели год творческого наступления пролетариата и на «литературном участке культурного фронта».

В общем облике эпохи с укрепляющейся базой строительства, ростом социалистических элементов экономики, все более увеличивающимся радиусом проникновения и влияния социалистических идей, с растущим самосознанием пролетариата, с богатством событий, с обилием впечатлений для глаза

художника, на почве диалектического синтеза крупнейших достижений художественной культуры прошлого,— з а л о ж е н дальнейший рост и подлинный расцвет пролетарской литературы.

КРЕСТЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

А. РЕВЯКИН

I

Ни один вопрос современной художественной литературы не имеет большей и вредной путаницы в нашей критике, чем вопрос о так называемой «крестьянской» литературе.

Наши критики по большей части представляют эту литературу единым, целостным течением и разговаривают о правом и левом ее флангах. Такой взгляд на «крестьянскую» литературу в корне ошибочен. Единого, целостного течения «крестьянской» или вернее деревенской литературы не существует, как не существует и однородного целостного течения городской литературы.

Пользование термином «крестьянская» литература, воспринимаемым расширенно в качестве понятия «деревенская» литература, несомненно является прямым следствием внеклассового, идеалистического, реакционно-народнического восприятия крестьянства как единого недиференцированного целого.

В действительности, а не в идеалистическом воображении, существует деревня сложно-социально-расслоенная, общественно диференцированная в основном на три социальные группы: деревенская буржуазия (кулачество), середнячество и бедноту, в которую включается также и сельскохозяйственный пролетарий.

Сельскохозяйственный пролетарий, беднота, являющиеся союзниками пролетариата, под его идейным руководством, в борьбе за социалистическое переустройство, а также тянущееся к ним социально-прогрессивное середнячество, осознавшее или осознающее «безвыходность положения мелких производителей в капиталистическом обществе» мы обозначаем условно, в противовес деревенской буржуазии, единым термином — «трудовое крестьянство», тем самым отмежевываясь от того смысла, который ему придавали левонародники.

Диференциация современной деревни находит свое яркое выражение в продукции так называемой «крестьянской» литературы.

Рассматривая ее, мы убеждаемся, что она не представляет единого литературного течения с правым и левым флангом, что она резко разделяется на две совершенно самостоятельные литературы, из которых каждая имеет свою градацию — это литература деревенско-буржуазная (кулацкая) и литература трудового крестьянства.

Конкретные представители деревенско-буржуазной литературы — С. Есенин, Н. Клюев, С. Клычков, П. Орешин, и друг., а крестьянско-трудовой — С. Подъячев, И. Касаткин, А. Неверов, М. Шолохов, Ф. Панферов, А. Тверяк, А. Дорогойченко, П. Замойский и др.

Современная критика не только «смазывает» классовое различие «крестьянской» литературы, но часто подменяет т. н. «правым» флангом всю «крестьянскую» литературу. И в школьных учебниках, и в литературно-критических сборниках, и в статьях, и в хрестоматиях вся крестьянская литература представляется почти всегда тремя или четырьмя «штатными именами»: Есениным, Клычковым, Клюевым и Орешиным [1].

[1] См. проф. *В. В. Сиповский*, Поэзия народа, Изд. «Сеятель» 1923. *Л. Троицкий*, Литература и революция, Изд. 1923. *М. Львов-Рогачевский.*

Но действительное соотношение литературы трудового крестьянства и деревенско-буржуазной в настоящее время совершенно иное. Критики просмотрели бурный рост литературы трудового крестьянства, уже являющейся сильным отрядом современной литературы, и тенденцию к сдаче позиций, к угасанию со стороны деревенско-буржуазной литературы, которой они по инерции, по бесславной традиции заменяют всю «крестьянскую» литературу.

Не можем не отметить, что последний год в деревенско-буржуазной литературе характеризуется некоторым оживлением. Именно в этот год переиздаются книги долго молчавшего Н. Клюева, выходит «Откровенная лира» П. Орешина, вновь печатается и переиздается С. Клычков. В. Шишков пишет «Дикольче». Р. Акульшин дает свои очерки, односторонне-мрачно рисующие деревню.

Но это оживление, имеющее под собой реальную почву в общем оживлении деревенской буржуазии в ее борьбе против советской власти, выражающей интересы трудового крестьянства, не носит и не может носить характера длительного возрождения, ибо объективное соотношение социальных сил страны не дает к этому повода.

Деревенско-буржуазная литература может давать вспышки, временную консолидацию своих сил, но, в основном, она обречена во времени на угасание, ибо из-под нее выбивается ее питающая почва, разрушается социальной динамикой то бытие, эстетическим выражением которого она является. Вот почему уже в настоящее время столбовая дорога современной «крестьянской» литературы определяется динамикой крестьянско-трудовой литературы, которая в своем авангарде уже является пролетарско-крестьянской литературой (Шолохов, Панферов).

Именно крестьянско-трудовая литература представляет в настоящее время массовое организованное течение, именно вокруг нее происходит устойчивая консолидация всех прогрес-

---

История новейшей русской литературы, Изд. «Фрекель». 1924. *И. П. Плотников* Революционная литература, Л. 25.

сивных писателей деревни и именно она начинает поставлять наиболее яркие художественно и общественно волнующие, «заражающие» современного советского читателя, произведения.

Вспомним «Большую Каменку» А. Дорогойченко, «На отшибе» А. Тверяка, «Пятую любовь» М. Карпова, «Бруски» Ф. Панферова, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Лапти» П. Замойского, произведения С. Подъячева, А. Чапыгина, А. Новикова-Прибоя, И. Касаткина и других представителей литературы трудового крестьянства.

И потому писать в настоящее время о «крестьянской» литературе это значит говорить прежде всего о литературе трудового крестьянства.

II

Перед трудовым крестьянством, получившим в Октябре 1917 г. прочную экономическую базу (земля) и политические права, открывшие перспективы коренного переустройства его бытия на новых, еще невиданных социально-экономических основах,— впервые в истории открываются возможности неограниченного проявления своих талантов во всех областях искусства.

Трудовое крестьянство, ранее с огромным трудом выдвигавшее в литературу своих редких представителей, которые из-за отсутствия необходимых условий (недостаточность культуры, цензура, критика, замалчивающая или третирующая и терроризирующая) в большинстве случаев гибли в безысходной неизвестности где-то в закоулках художественной литературы (напомним хотя бы А. Разоренова—автора песни «Не брани меня, родная», И. Горохова — автора песен «Бывали дни веселые» и «Измученный, истерзанный», М. Ожегова — автора песен «Чудный месяц плывет над рекою», «Меж крутых берегов», И. Морозова, С. Дерунова, М. Савина),— ныне создает массовое литературное движение, свою литературу. Трудовое крестьянство, выступавшее до Октября в большинстве случаев лишь в качестве объекта изображений, после Октября становится творящим субъектом.

Первый период послеоктябрьской литературы трудового крестьянства — период первоначального накопления.

В литературу пришел от непосредственного земляного труда, от сохи, человек, владеющий огромным запасом наблюдений, талантом, но с полным отсутствием общей культуры и элементарной художественной техники. И понятно, что вместо живописи, художественного изображения, обобщения он давал описание, хорошую или плохую фотографию.

«Содержание» явно довлело над «формой» его выражения. И ценность этого периода заключалась не в редких полнокровных произведениях, не в качестве творцов-одиночек, вроде Подъячева, Касаткина, Неверова, Чапыгина, а в массовом творчестве тысяч селькоров, сельских журналистов, из которых сотни пробовали свое перо и в художественном творчестве.

Это характерно отразилось и на организации крестьянских писателей, представлявшей союз рабкоров, писателей - самоучек, недавно пришедших в литературу и овладевающих начальными элементами ее искусства. (См. литературную платформу СКП, принятую на расширенном пленуме центр. совета 28 октября 1924 г., «Жернов» 1925/I; также устав ВОКП «Жернов» 1927/VIII).

Писатель трудового крестьянства обслуживает газету, печатается в тощих брошюрах массовых отделов советских издательств. И все это — то, что печатается вне или в собственном издательстве общества крестьянских писателей,— сборники («Красная нива»), журналы («Жернов»), библиотечка «Новинок», — носит по большей части чрезвычайно бедный, художественно-тусклый характер.

Но если дворянской литературе потребовались десятки лет упорного совершенствования, чтобы дать художественно полноценные произведения, то крестьянская так же, как и пролетарская, литература уже через несколько лет после второй революции семнадцатого года дает ряд художественно полнокровных произведений и многообещающих художников слова.

Выражение этого роста наиболее ярко сказалось в последние два года и особенно в истекший литературный сезон.

Именно в это время становятся известными широкому кругу читателей имена А. Тверяка, П. Замойского, А. Дорогойченко, М. Карпова, Ф. Панферова, М. Шолохова, А. Демидова, А. Пестюхина и ряда других писателей.

Художественная литература трудового крестьянства, являясь эстетическим выражением социального бытия своеобразно отличных друг от друга общественных групп при общем их объединяющем сходстве, представляет пеструю галлерею художественных образов с разнообразной системой их развертывания.

Так, колеблющихся, ищущих свой путь героев произведений М. Шолохова, эстетически отражающих бытие социально-прогрессивного середнячества, сменяют упорные настойчивые, знающие свой социальный путь, герои А. Дорогойченко, П. Замойского, М. Карпова, Р. Панферова, Н. Брыкина, представляющих настроения бедноты и с.-х. пролетариата или действенные радостные герои А. Тверяка, являющегося выразителем люмпенской группы деревенского происхождения, освобожденной из этого состояния Октябрьской революцией.

Для всей крестьянско-трудовой литературы характерен единый, но разнообразно модифицирующийся основной образ активного общественника, преобразователя жизни, борца за ее новые коллективистические формы.

Напомним его конкретные действия.

Отпускник-красноармеец Калабан, отметая все обычаи и обряды, отмечает свой брак росписью в Загсе и товарищеским торжеством, на котором шафера обходят гостей с тарелкой и плакатом: «по случаю красной свадьбы молодые просят дарить на ероплан» (Н. Брыкин «Собачья свадьба»).

Бывший военком Сергей Медведев вместе с беднотой и середнячеством организует кооперацию, создает ячейку комсомола, вовлекает учительство в культурно-просветительную работу и ведет борьбу за отобрание мельницы кулака (М. Карпов «Пятая любовь»).

В романе А. Дорогойченко «Большая Каменка» коллектив бедняков открывает завод минеральных удобрений, восстанавливает лесопилку и закладывает мельницу.

Зыков, герой повести И. Никитина «Уклон», строит опытный поселок культурного хозяйства.

Огнев, персонаж романа Ф. Панферова «Бруски», создает сельскохозяйственную коммуну.

Антон Кукушкин («На отшибе»), Макар Куклин («Ситец»), Владимир и Андрей Конычевы («Передел») А. Тверяка все свои

силы отдают общественному делу, полагая общественное выше личного, индивидуального. «Вне служения мужику и пролетариату я не могу жить», говорит Владимир Конычев своей жене. Искренность таких утверждений реально доказывает Антон Кукушкин, погубивший себя ради общественного дела.

Григорий Мелехов М. Шолохова («Тихий Дон») после мучительных колебаний встает на сторону Красной армии, несущей знамя новой жизни и борется в ее рядах.

Произведения Н. Брыкина, А. Дорогойченко, П. Замойского, М. Карпова, И. Никитина, Ф. Панферова, С. Подъячева, Тверяка, А. Демидова, С. Юрина, Н. Кочина и иных крестьянских писателей пытаются дать многосторонний показ жизненного действования основного «героя» крестьянской литературы. Его характер проявляется в активности различной формы и силы в соответствии с возможностями окружающей среды — начинаясь бытовым сдвигом, организацией кооперации и кончаясь созданием мощной коммуны, или, если это нужно, отдачей своей жизни во имя общественного блага.

Но и бытовой сдвиг, и инициатива в организации кооператива, и создание коммуны, и жертва своей личностью во имя общего— различное проявление единой его сущности и единого устремления. Эта сущность — активно-трудовое, коллективистическое отношение к жизни.

Эта сущность центрального образа крестьянской литературы раскроется более глубоко, если мы обратим внимание на препятствия и затруднения, замедляющие преобразовательную работу его прототипов.

Эти затруднения двоякого рода. Объективные, лежащие в условиях окружающей их действительности, и субъективные, заключающиеся в них самих.

Затруднения объективные состоят в том, что им приходится преодолевать косность, темноту, невежество, оставшиеся в наследие от прошлого в их собственной группе; приходится реконструировать хозяйство при отсутствии пока достаточных технических и иных средств и в окружении экономически еще сильного врага, ненавистника и ожесточенного противника ломки старого уклада — деревенского кулачества.

Не только прямыми, но и главным образом косвенными средствами и приемами борьбы деревенская буржуазия яростно противодействует всем начинаниям передового строителя, ибо видит в них угрозу своему экономическому благополучию, общественному авторитету, свою социальную гибель.

Но прогрессивному представителю современной деревни, являющемуся центральным образом крестьянской литературы, приходится создавать новые условия жизни, преодолевая не только противодействия объективных сил, но и собственные, личные недостатки и внутренние противоречия.

Эти противоречия разнообразны.

Горячий, энергичный общественник Сергей Медведев, главное действующее лицо романа М. Карпова «Пятая любовь», осуществляя коллективное строительство в деревне, обнаруживает стихийно-индивидуалистические тенденции в своем личном поведении. Он буйствует вместе с неорганизованной гульливой уличной молодежью и легкомысленно-беспорядочен в своих половых отношениях. В личном поведении он нарушает ту норму общественного поведения, которая определяется социально-экономическим строем общества данного этапа и защитником которой он является, как общественный работник.

Степан из романа «Лапти» П. Замойского, не сумев преодолеть собственнических чувств к своей жене, едва не теряет себя, как общественного работника и человека.

Зыков из «Уклона» И. Никитина, стремясь создать образцовый поселок передового культурного хозяйства, отходит от общественно-политической работы, теряет правильную перспективу и, не сознавая этого, создает поселок мелких собственников.

Талантливый, энергичный, искренний комсомолец Коля, герой романа Ив. Никитина «Озорники», подпадая под влияние представителей собственнических тенденций, превращается в самогонщика и отчаянного хулигана, наводящего ужас не только на свою, но и близлежащие деревни.

Антон Кукушкин под действием явно стихийного, индивидуалистического начала, не дожидаясь решения государственных органов, подымает против ненавистного «миру» арендатора советского имения, кулака Ивана Филиппова, бунт,

в котором гибнет и сам, и спаленное пожаром имение, являющееся общественным достоянием.

Наиболее глубоко личная драма развернута в «Тихом Доне» М. Шолохова и «Брусках» Ф. Панферова.

Григорий Мелехов («Тихий Дон») только после длительных мучительных сомнений и колебаний начинает утверждать себя представителем новых форм общественной жизни.

В романе Ф. Панферова «Бруски» Кирька Ждаркин, красный командир, герой гражданских битв, возвратившись в деревню, со всем пылом боевой энергии бросается на восстановление своего хозяйства. Он берет неудобный, болотистый участок земли, и выкорчевав, превращает его в плодоносную ниву. Невероятным трудом и лишениями он расширяет свое хозяйство и, не замечая того; становится жадным собственником. Но Кирька Ждаркин не напрасно был красным командиром и славным бойцом в годину ожесточенных классовых битв. Кирька осознает, что пошел по ложному пути, создавая индивидуальное, кустарное хозяйство.

После длительного этапа мучительной борьбы, разочарования и нравственных пыток он находит свой настоящий путь— социалистический путь.

Так в мучительной борьбе и с объективными препятствиями и с собственными мелкобуржуазными проявлениями создает передовой человек современной деревни новые условия своего существования, переводя всю жизнь, правда, медленно и постепенно, на социалистические рельсы.

Все сказанное достаточно выпукло рисует внутренний облик и социальное бытие центрального образа крестьянско-трудовой литературы.

Это — представитель трудового крестьянства, понимая под этим обозначением с.-х. пролетариат, батрачество, бедноту и тянущееся к ним прогрессивное середнячество, осознавшее и осознающее, как мы уже отмечали, «полную безвыходность мелких производителей в капиталистическом обществе» и вследствие этого ставшее неразрывным союзником рабочего класса в борьбе за социалистическое переустройство жизни.

Но осознав единство своих путей с пролетариатом, под его ведущим идейным руководством, трудовое крестьянство еще не

может вполне освободиться от своей мелкособственнической психологии, привитой и внедренной противоречивыми условиями его социального бытия переходной эпохи.

Если мы обратимся к рассмотрению внешнего положения, которое занимает центральный образ, к его производственному положению, то увидим, что он относится именно к группам трудового крестьянства.

Огнев («Бруски» Ф. Панферова), Медведев («Пятая любовь» М. Карпова), Митрич и Санек («Большая Каменка» А. Дорогойченко), Алексей («Лапти» П. Замойского), Федор («Девки» Н. Кочина), Егор Егерев («Две судьбы» А. Тверяка) Григорий Мелехов («Тихий Дон» М. Шолохова), и другие конкретные представители центрального образа являются или бедняками, или бывшими батраками, а иногда середняками.

Социально-психологическое отношение центрального образа к действительности вполне совпадает, следовательно, с той социальной группой, к которой крестьянско-трудовая литература его прикрепляет.

Это указывает на то, что центральный образ воспринимается крестьянской литературой непосредственно изнутри, как образ, социально родственный ей.

И действительно именно центральный образ крестьянско-трудовая литература дает с наибольшей полнотой, яркостью, психологической непосредственностью и явным сочувствием, противопоставляя, как отрицательное — все враждебное ему.

В полном созвучии с его психо-идеологией развертываются и все субъективные идейно-психологические устремления крестьянско-трудовой литературы.

А из этого следует, что определение социологического эквивалента центрального или стержневого образа есть в то же время и определение крестьянско-трудовой литературы.

III

История крестьянско-трудовой литературы после Октябрьской эпохи в существе своем есть история раскрытия, в общих чертах нами уже намеченного, стержневого образа в его разнообразных отношениях к действительности.

Условия места не позволяют в данной статье показать систему его развертывания и сцепления с другими, встречающимися на его пути в процессе жизненного действования.

Обращаясь же к общим стилевым вехам, по которым шло развитие крестьянско-трудовой литературы до настоящего времени, мы находим, что на своем пути она, преодолевая фотографизм, бытовизм и ослабленно-художественное выражение, приходит к объективно-художественному диалектическому реализму, проблематизму и сгущенно-художественному изображению ее определяющего социального бытия.

Под фотографизмом понимается подробное, натуралистическое описание — вместо синтетического, условно реалистического изображения, при котором каждое слово, каждая черта несет в себе максимальную значимость.

Фотографизм—причина чрезвычайной многословности, растянутости и раздробленности, «натуралистичности» произведений крестьянско-трудовой литературы. «Петушиное слово», «Дема Баюнов», «Катя Долга» Я. Коробова; «Пятая любовь» М. Карпова; «Передел» А. Тверяка; рассказы и повести П. Замойского; «Озерок среди озера» и «Ивановская мельница» Ф. Каманина; рассказы М. Шолохова; «Чернобыл» С. Юрина — все эти не худшие в крестьянско-трудовой литературе произведения — яркие образцы преобладания фотографического описания над условно реалистическим изображением. Достаточно сказать, что М. Карпов в романе «Пятая любовь» подробно описывает сцену суда на шестидесяти страницах.

Но если мы возьмем ту же «Пятую любовь» в ее последнем издании, появившемся в истекшем литературном сезоне, то мы увидим, что она за счет изгнания фотографического элемента сокращена на несколько печатных листов.

В наиболее крупных произведениях истекшего литературного года—в «Брусках» Ф. Панферова, «Тихом Доне» М. Шолохова, «Лаптях» П. Замойского,—присутствие фотографизма несомненно. Но этот фотографизм воспринимается уже не в качестве преобладающего, чужеродного явления в общем условно-реалистическом изображении. В этих произведениях перед нами уже не рабское подражание натуре, копировка ее, а изображение жизни по вероятию и необходимости ее законов, выражение

типического и общего посредством индивидуального и конкретного в строгом соответствии с классовыми задачами и объективным ходом общественного развития. Такое изображение мы условно и называем объективно-художественным и диалектическим реализмом в противовес субъективно-художественному реализму дворянско-буржуазной и деревенско-буржуазной литературы.

Под бытовизмом понимается изображение жизни в статике, в ее внешне-бытовом облике, отдельных калейдоскопически сменяющихся случаях и событиях вместо динамического, философского осмысления ее общего процесса и им выдвигаемых проблем.

Во всей продукции предпоследних лет мы почти не найдем произведений, в которых были бы развернуты большие проблемы нашей современности, сложная динамика событий и противоречий.

В этом отношении крестьянско-трудовая литература представляла до последнего времени оголенную равнину.

Сдвиг начинается приблизительно с двадцать седьмого года, когда появляются «Уклон» И. Никитина, «На отшибе» А. Тверяка, «Пятая любовь» М. Карпова.

В повести «Уклон» Никитин поставил проблему партийности и хозяйственности. Каким должно быть поведение деревенского партийца в связи с задачами культурно-технической реконструкции сельского хозяйства — вот проблема, стоявшая перед автором «Уклона». Вначале разрешение проблемы автор видит в постановке Зыковым собственного культурного хозяйства, всячески защищая его от обвинений в отрыве от партийно-общественных обязанностей со стороны членов местного парткома. Но повесть не получила своего логического и художественного конца. Зыкова неоправданно и неожиданно губком перебрасывает на работу в другой район, и на этом обрывается повествование.

Как будто внутренне автор согласен с Зыковым, который культурную постановку своего единоличного хозяйства считает важнейшей партийной обязанностью. Но такое разрешение проблемы и экономически и политически неправильно. Реконструкция сельского хозяйства может итти только по линии

его коллективизации, и Зыков как член партии обязан был строить не поселок крепких середнячков, логически долженствующих притти к кулацкому типу, а культурное, технически совершенное коллективное хозяйство.

Михаил Карпов в своем романе «Пятая любовь» ставит ряд проблем и, в частности, проблему общественного и личного. Главный герой романа Сергей Медведев, приезжая в деревню, ведет большую общественную работу. Но являясь коммунистическим руководителем деревни, Сергей Медведев ведет себя непозволительно эгоистично в своих личных отношениях, в частности, в половых. Подвернулась ему учительница — он взял учительницу, оказалось возможным взять Аленку — взял ее. Эти наклонности, очевидно, стали бы развиваться и дальше, если бы Сергей не попал под суд. Но на суде всеми доступными мерами и способами автор оправдывает своего героя, напоминая о его революционных заслугах, общественной работе и т. д. И, разрывая личное и общественное, он совершает идеологическую ошибку.

А. Тверяк в повести «На отшибе» ставит вопрос об отрыве деревни от города, от органического руководства ею со стороны рабочего класса, беззащитности бедноты перед лицом кулачества.

Тенденция к философскому осмыслению действительности, хотя и без достаточной глубины выраженная в вышеприведенных произведениях, является заслугой авторов, впервые наметивших новый этап в развитии крестьянско-трудовой литературы.

Наиболее яркое осуществление эта тенденция получает в произведениях последнего года. «Тихий Дон» М. Шолохова, «Бруски» Ф. Панферова, «Лапти» и «Прутик» П. Замойского, «Бабьи тропы» Ф. Березовского, «Басни» И. Батрака, «Соленая купель» А. Новикова-Прибоя, «Провода в соломе» М. Исаковского, «Озорники» И. Никитина, «Две судьбы» А. Тверяка, «Боги на кострах» П. Логинова-Лесняка, «На острие ножа» П. Ярового, «Молодое» Н. Степного, «Глухари» В. Ряховского и многочисленный ряд иных произведений, одни хорошо, другие хуже, — пытаются достигнуть конкретными и индивидуальными образами философского обобщения изображаемой эпохи, показать ее узловые моменты.

Произведения последнего года ставят самые разнообразные проблемы: совести («Бабьи тропы» Ф. Березовского), семьи («Молодое» Н. Степного), творящей личности и среды («На острие ножа» П. Ярового) и другие, но стержневая проблема, в плане которой развертываются и все иные — это проблема индивидуализма и коллективизма, личного и общественного.

Именно эта проблема развертывается в «Прутике» и «Лаптях» П. Замойского, «Брусках» Ф. Панферова, «Завоевателях» Н. Брыкина, «Глухарях» В. Ряховского и иных.

Обращаясь к конкретной продукции крестьянско-трудовой литературы с точки зрения художественной выразительности, мы находим, что в первой половине послеоктябрьского десятилетия при наличии единичных художественных и сгущенно-художественных произведений — С. Подьячев, И. Касаткин, А. Новиков-Прибой, А. Чапыгин — ее продукция в большинстве случаев отличалась художественно-ослабленным характером.

И только в последние три-четыре года и особенно в истекшем литературном сезоне крестьянско-трудовая литература дает преобладающее количество художественных и ряд сгущенно-художественных произведений.

Именно в эти годы приобретают известность: А. Новиков-Прибой «Подводники», «Море зовет»; А. Дорогойченко «Степановна», «Большая Каменка»; Ф. Березовский «Степные просторы», «Мать», «Перепутья»; А. Тверяк, «На отшибе», «Галочка», «Передел»; М. Карпов «Апрельские прели», «Пятая любовь»; Завадовский «Полова»; И. Логинов-Лесняк «Степные табуны», «Дикое поле», «Ордер на любовь»; М. Громов «За крестами»; А. Демидов «Жизнь Ивана», «Вихрь»; П. Дорохов «Колчаковщина»; А. Завалишин «Первый блин»; И. Доронин «Тракторный пахарь»; Ф. Каманин «Огнистый змей», «Ивановская мельница», «Свадьба моей жены»; П. Яровой «Красное кольцо», «Первая песня», «Инженер Далматов»; М. Исаковский «Провода в соломе»; Н. Брыкин «Люди жизни» и др.

Если в первом своем этапе крестьянско-трудовая литература вращалась в чрезвычайно узком кругу образов, тем и сюжетов — гражданская война, о красноармейце-отпускнике, о селькоре, о женщине, о коллективе, — то во втором этапе эта ограниченность с успехом преодолевается.

Мы уже имеем образ кулака, сложно расщепленный на многогранный ряд индивидуальных лиц («Прутик» П. Замойского, Иван Филиппов из «На отшибе» А. Тверяка, А. Савохин из «Пятой любви» М. Карпова и др.), мы уже имеем широко развернутую динамику послеоктябрьской и даже дооктябрьской деревни («Жизнь Ивана» А. Демидова, «Большая Каменка» А. Дорогойченко, «Тихий Дон» М. Шолохова, «За крестами» М. Громова).

1928—29 гг. дает такие произведения как «Тихий Дон» М. Шолохова; «Бруски» Ф. Панферова; «Прутик» и «Лапти» П. Замойского; «Басни» И. Батрака; «Соленая купель» Новикова-Прибоя; «Бабьи тропы» Березовского; «Девки» Н. Кочина; «Две судьбы» А. Тверяка; «Село Екатерининское» А. Демидова; «Тайбола» А. Зуева и длинный список иных художественно ценных произведений.

Это говорит о том, что крестьянско-трудовая литература уже вышла из периода первоначального накопления, для которого не только сгущенно-художественные, но и художественные произведения были редкими, не определяющими продукции, и достигла в своем развитии некоторой творческой зрелости, художественно-полноценного выражения ее порождающего социального бытия. Таковы кратко самые общие выводы о крестьянско-трудовой литературе.

Мы говорили преимущественно об эпическом жанре.

Но сделанные выводы относятся и к драме, и к лирике, так как они основаны на изучении всей литературной продукции.

Именно в двадцать восьмом году в лирике появляются: «Тундра» Пестюхина, «Песни», «Маков цвет» Мих. Артамонова, сборнички Л. Мелковской, Чернышева и провинциальных поэтов: М. Исаковского, Г. Доронина и иных.

Именно в последние годы делают крупные успехи драматурги: Д. Чижевский («Его величество Трифон» — репертуар Малого театра; «Голгофа» — репертуар театра Революции и др.), М. Шимкевич («Ежовка» — репертуар театра Революции, «Ледоход» — принята к постановке Малым театром) и особенно А. Завалишин, одна из пьес которого («Парт-билет») готовится к постановке театром Революции, а другая («Частное дело») служит в качестве либретто для подготовляемой композитором

Шишовым (автором оперы «Тупейный художник») — крестьянской оперы.

В помощь поэту И. Доронину, почти единственному хорошо известному широкому читателю, идет ряд молодых, ярких талантов.

Мощный творческий рост не мог не отразиться и на организации крестьянско-трудовой литературы. Союз самоучек, селькоров превращается в общество литераторов-производственников, писателей-профессионалов. «Только тот имеет право носить звание писателя, кто дает творческую продукцию» — говорится в проекте платформы, принятой на расширенном пленуме Ц.С. ВОКП от 5—17 мая 1929 г., а затем и на съезде ВОКП.

Всероссийское Общество крестьянских писателей, являющееся организационным центром подавляющего большинства крестьянско-трудовых писателей, ведет за последний год огромную работу по собиранию распыленных по различным литературным организациям крестьянских писателей, изданию своего журнала («Земля советская»), новинок и библиотек крестьянской литературы (изд. «Молодая гвардия», «Московский рабочий», ЗИФ и др.) и учебно-воспитательной работе лит. бюро (издание информационно-инструктивных материалов и т. д.).

И творческое и организационное оживление, наблюдающееся в крестьянской трудовой литературе за последнее время, — не случайны. Это утверждает и полноценная художественная продукция, которую уже представляют писатели трудового крестьянства и та яркая талантливая поросль вроде А. Маркова (см. «Земля советская» 1929 г. №№ 4, 5, 6, 7), Трусова-Заревого, Мокшанихина, Чекменева, Чацкого, Зорского и многих других, зреющая и растущая неслышимо и незнаемо пока для широкого читателя в переулках художественной литературы, в массовых журналах, на литстраницах губернских и уездных газет.

Крестьянско-трудовая литература вступила в зрелую полосу своего развития, она уже является сильным отрядом современной литературы и имеет большие перспективы. Данные для развития, для неизбежного дальнейшего роста крестьянско-трудовой литературы (в своей наиболее передовой, левой части, уже являющейся пролетарско-крестьянской лите-

ратурой) — в восходящей динамике ее создающих социальных групп, которые в союзе с пролетариатом и под его ведущим идеологическим влиянием и руководством получают возможность в борьбе за социалистическое переустройство действительности и человеческих отношений, в процессе своего общественного действования кратчайшим путем притти к логическому концу своей предистории — к слиянию с рабочим классом в единый общественный коллектив и образованию вместе с ним единой социалистической литературы.

❖ ❖

❖

❖ ❖

БУРЖУАЗНАЯ И ПОПУТНИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В. ЕРМИЛОВ

Всякие обзоры явлений искусства за какой-то, ограниченный календарными рамками, более или менее короткий отрезок времени имеют тот существенный недостаток, что они не могут дать целостного, научного обобщения. Факты, которые фиксируются в подобного рода обзорах, являются звеньями сложных п р о ц е с с о в. Чтобы понять до конца данное явление,— необходимо исследовать, звеном какого процесса оно является, необходимо изучить данный процесс от начала его развития, проследить этапы развития и пр. Все это не может быть задачею «обзоров». Между тем, потребность большой массы читателей, зрителей, слушателей привести хотя бы в некоторую систему всю ту сложность явлений искусства, с которыми приходится сталкиваться ежедневно,— чрезвычайно велика. Поэтому «обзоры» приходится считать законной формой критики, учитывая присущие им специфические черты. Естественно, что обзор не может

охватить всю сумму явлений в данной области искусства за данный период времени, так как всё-же задача дать читателю представление об основных тенденциях является главной задачей его. Поэтому и в данный обзор войдут далеко не все писатели — за его границами останутся некоторые заметные авторы и произведения.

Первое, что бросается в глаза каждому наблюдателю современной русской литературы — это чрезвычайно обострившаяся дифференциация. Различные стилевые (классовые) тенденции из состояния различия и противоположности все более переходят в состояние противоречия. Причины этого обострения дифференциации нельзя, конечно, искать в самом литературном ряду: здесь действуют общие причины, в силу которых происходит сейчас обострение классовой борьбы в экономике и во всех областях идеологии. Усилившееся наступление пролетариата встречает усилившееся стремление к контрнаступлению классового врага, рост его активности, его классового самосознания, попытку создать более или менее стройную идеологическую систему. Углубление процесса социалистического строительства, период решительной реконструкции народного хозяйства, характеризующийся в числе прочего тем, что задачи буржуазно-демократической революции, выполняемые пролетариатом, уже не могут сейчас привлекать к пролетариату «попутчиков» из определенных прослоек мелкой буржуазии,— все это вызвало резкую дифференциацию среди интеллигенции, вернее — еще раз отчетливо показало, что не существует интеллигенции как особой социальной группы, а что есть идеологические прослойки различных социальных групп и классов. Все они вынуждены были определить так или иначе свое отношение к социалистическому строительству. Если раньше вопрос — вместе с пролетариатом или против него? — был равнозначен вопросу об отношении к советской власти, — то теперь тот же вопрос расшифровывается как вопрос об отношении к социалистическому строительству.

Наряду с этими общими и основными причинами, действуют еще и частные факторы, способствующие усилению процесса дифференциации в самом литературном ряду. Один из основных таких факторов — рост пролетарской

литературы. Это обстоятельство, вызывающее отталкивание, противопоставление — с одной стороны, — и показывающее творческие пути подлинным попутчикам пролетариата — с другой — нельзя не учитывать. Здесь происходит процесс оформления стиля. Стиль пролетарской литературы отчетливо определяется, как последовательно реалистический стиль (приходится пользоваться этим термином, учитывая всю его условность,—правильнее же говорить о тенденциях пролетарской литературы в своем развитии образовать новый стиль — стиль диалектического материализма). Близость или отдаленность в отношении пролетариата тех или иных писателей может быть, пожалуй, уже сейчас в значительной степени определяема в зависимости от того, как пересекаются творческие, стилевые пути отдельных художников с путями того реалистического стиля, который характеризует пролетарскую литературу.

1928-й год был интересен в том отношении, что он как бы подчеркнул наличие в той литературе, которую еще недавно иные критики склонны были огульно именовать «попутнической», трех главных групп. Каждая из них в 28-м году обозначилась резче, определеннее, — равно как резче и определеннее обозначились тенденции дальнейшей эволюции каждой из этих основных групп.

Истекший год выявил известный рост ново-буржуазной и кулацкой литературы. Вместе с тем, он подчеркнул состояние кризиса, в котором находится та группа попутчиков, которая еще недавно была основной, ведущей группой в не-пролетарской литературе. Здесь происходят любопытнейшие процессы: многие писатели разоблачают с совершенной ясностью, что их «попутничество» определялось не столько стремлением к совместному с пролетариатом социалистическому строительству, сколько общей ненавистью к остаткам старой феодально-крепостнической России. Те тенденции, которые в творчестве этих писателей имелись конечно и раньше, — но не были заметны, заглушаясь революционными мотивами, — сейчас выступают наружу, берут реванш и, в свою очередь, заглушают, если не подавляют совсем, прежние революционные мотивы. Многие из писателей этой группы (которую условно

можно назвать «старо-попутнической») проявляют в своем творчестве мотивы, характерные для писателей ново-буржуазных, подчеркивая тем самым неустойчивость, свойственную мелкой буржуазии.

И, наконец, истекший год чрезвычайно ярко подчеркнул рост художников, выражающих психо-идеологию тех групп мелкой буржуазии, которые тесно связали свои судьбы с судьбами пролетариата. Это те прослойки мелкой буржуазии, которые не имеют никаких прочных корней в прежнем буржуазном обществе, которые всегда более или менее остро ощущали свою неприспособленность к нему, «отверженность» от него, свою неустроенность, непрочность. Рост и укрепление социалистического строительства являются для этих социальных слоев в очень большой степени их кровным, неотрывным от них делом. Весьма вероятно, что отдельные художники из этих прослоек будут и целиком переходить «на рельсы пролетарской идеологии».

Таковы три главных группы в современной русской не-пролетарской литературе (разумеется они намечены здесь в самых общих чертах).

Обратимся сначала к первой из них. Чрезвычайно трудно говорить об основной стилевой тенденции, характерной для этого участка литературы. Трудность эта объясняется не только недостаточной развернутостью стилевых тенденций, но и сложностью и противоречивостью тех элементов, из которых формируется психо-идеология нашего «нувориша», новой буржуазии. Элементы вульгарного материализма, прагматизма и пр. сочетаются здесь с отчетливыми идеалистическими тенденциями, с мистицизмом, с религиозностью; намечается и переплетение психо-идеологии новой буржуазии с психо-идеологией старой кондовой русской буржуазии. Такие «старо-буржуазные» писатели, как, например, Сергеев-Ценский, выполняют функции идеологов новой буржуазии, так как, если они и не объективируют в своих произведениях образ нового буржуа, — то во всяком случае, показывают действительность именно под тем углом зрения, который соответствует психо-идеологии новой буржуазии. Поэтому, в целях того обобщения, которое допустимо в критиче-

ском обзоре, удобнее говорить о б у р ж у а з н о й литературе, зачислив сюда и ново-, и старо-буржуазную, и кулацкую литературу.

В нашей критике были высказывания такого характера, что, мол, ново-буржуазную опасность в художественной литературе не следует преувеличивать, она не очень велика, так как ново-буржуазная литература не сможет воплотить образ нового буржуа, создать своего героя. Высказывания — явно ошибочные. Не говоря уже о том, что отдельные и очень существенные черты этого образа проскальзывают в творчестве отдельных писателей, которых мы не относим к числу ново-буржуазных, — так, напомним образ инженера Гарина из «Гиперболоида» А. Толстого, Сваакера из «Трансвааля» К. Федина, образы некоторых персонажей из рассказов Пильняка и пр.,— не говоря об этом, мы уже и сейчас имеем прямые попытки объективировать цельный, законченный образ ново-буржуазного героя. Спецификум положения состоит в том, что, в соответствии с тем, что психо-идеология новой буржуазии находится еще в процессе становления, а также в силу некультурности, примитивизма, присущего ей, — эти попытки совершаются пока или так, что образ ново-буржуазного героя предстоит в смутных, «загадочных», неясных, туманных очертаниях (Сваакер), или же в форме мещанского, бульварного романа. В последнем случае никакой неясности, загадочности и пр. нет; наоборот — все совершенно ясно и весьма недвусмысленно, быть может, именно потому, что в большинстве случаев эти попытки очень далеки от художественности. Типичнейшим и прямо-таки п р о г р а м м н ы м для этого сорта литературы является роман Рюрика Ивнева «Герой романа», вышедший в начале 1928 года. Образ (поскольку можно говорить об «образе» в произведении, почти лишенном художественности) ново-буржуазного героя предстает здесь необычайно законченным — во всем своем примитивизме. Основные черты его, как они намечены в романе Р. Ивнева, следующие: необычайная энергичность, жизненная цепкость, «ухватистость», абсолютная и сознательно декларируемая аморальность, беспринципность, авантюризм, расчетливость, примитивный вульгарный материализм, примитивность всего психического строя, склонность к цинизму, отношение к людям

как средству для своих личных целей и, конечно, беспредельный индивидуализм. Чрезвычайно характерным для формирующейся ново-буржуазной литературы представляется то крайне любопытное обстоятельство, что одной из важнейших черт ее образа является приспособленчество, способность к мимикрии. Аморальность, беспринципность, сухая расчетливость, грубая житейская цепкость противопоставляются обычно не пролетарской морали, не пролетарским принципам, не пролетарской «разумности» (в отличие от рассудочности) и пр. — а психике старой интеллигенции, с ее отвлеченными принципами, абстрактной моралью, с отрывом принципа от действительности, с отсутствием жизненной цепкости, устойчивости, с интеллигентской дряблостью и пр. Писатель как бы хочет представить своего героя просто разновидностью «стиля эпохи», вульгарный материализм выдать за материализм эпохи, противопоставляемый старому интеллигентскому идеализму, бесплодной мечтательности и пр. Эта ситуация отчетливо намечена и в романе Р. Ивнева (его герой, не видящий ничего противоестественного в том, что он живет одновременно с тремя женщинами, противопоставлен одной из его любовниц — типичной старой русской интеллигентке с индивидуалистически-собственническим мечтательно-романтическим отношением к любви). И чрезвычайно характерно в романе Р. Ивнева то, что один из персонажей — коммунистка — произносит, обращаясь к «герою романа», тираду, в которой прямо так и говорит, что он, герой, «созвучен эпохе».

Автор не вполне четко говорит о тех операциях, которыми занимается герой его романа, но однако он не оставляет читателя в неясности насчет того, что герой его (молодой еще человек) подготовляется к крупным аферам в России (живет он за границей) — это «куколка», из которой в ближайшем будущем разовьется типичная буржуазная «бабочка»-концессионер, арендатор или что-нибудь в этом роде. Россия представляется ему (уехавшему из нее еще в детстве) огромной почвой для его колонизаторской деятельности. Мы потому сравнительно долго и задерживаемся на романе Р. Ивнева, что все черты, характерные для оформляющейся ново-буржуазной литературы, представлены в нем с максимальной четкостью: это, как

сказано — программный документ ново-буржуазной литературы, удобный для рассмотрения именно в виду своего оголенного примитивизма. Это — зародыш, из которого будет (если будет) развиваться в дальнейшем ново-буржуазная литература. Отдельные черты образа «героя романа» явственно намечаются и в творчестве ряда других писателей. Так, некоторые общие черты с ним можно констатировать в центральном образе Леонида Грабаря, которого, кстати сказать, известная часть нашей критики квалифицировала как пролетарского писателя. Если в таких произведениях, как «Коммуна восьми», вопрос о социальной природе творчества Л. Грабаря еще мог представляться спорным, — здесь можно было говорить о выражении психо-идеологии троцкистствовавших слоев мелкой буржуазии, — то такое произведение Л. Грабаря, как «Семейная хроника» (1928), уже намечает образ, близкий образу Р. Ивнева: тот же вульгарный материализм, авантюризм и пр. — правда, значительно усложненный, с поправкой на «интеллигентность», а, главное, с гораздо более тонкой и умной мимикрией. Ситуация, состоящая в противопоставлении интеллигентской мечтательности грубого материализма, свойственна и Грабарю. Противопоставление старой русской интеллигентки — беспокойной, неуверенной, настроенной пессимистически— очаровательной самочке вполне законченного буржуазного образца имеет место и в таком документе буржуазной литературы, как роман «Защитный цвет» Эльзы Триоле (1928). Заглавие романа является глубоко-символическим для современной русской буржуазной литературы! Мимикрия — одно из отличительных ее качеств. Мимикрия может оформляться и в плане «ретроспективном», — в этом отношении любопытно «трагикомическое сочинение» С. С. Заяицкого «Жизнеописание Степана Александровича Лососинова» (1928) [1].

Здесь пересматривается бытие махровой буржуазно-дворянской московской интеллигенции, монархически-черносотенной,— пересматривается как будто бы «с поправкой на эпоху»: автор избрал сатирическую позицию, он, как будто бы, издевается

[1] Все произведения, срок выхода которых не будет отмечен в скобках в дальнейшем, относятся к 1928 году.

над этим бытием, — самая фамилия главного персонажа иронична. Как будто бы «все в порядке»: автор «разоблачает» пустоту, никчемность и пр., и, весьма вероятно, что критики известного типа так и квалифицировали бы это произведение. «Но» состоит в том, что, во-первых, автор б л а г о д у ш н о издевается над своими героями, — все произведение погружено в атмосферу благодушия; во-вторых, автор стремится показать б е з в р е д н о с т ь, добродушную беспомощность своего персонажа (принадлежащего именно к тому разряду интеллигенции, который дает шахтинских вредителей): контр-революционный заговор — взрыв моста — представлен автором в тонах благодушного юмора, у героя ничего конечно не выходит, да и не может выйти потому, что в самом деле, какие же контр-революционеры, заговорщики, могут выйти из хлебосольной, мягкой и доброй московской интеллигенции гучковско-октябристского склада? И, наконец, теплая любовь автора к своему персонажу проявляется в том, что в конце сочинения персонаж этот подчеркивает совестливую и честную природу старого московского интеллигента, отказываясь играть роль знающего педагога в советской школе, так как не может — в отличие от своего приятеля и собутыльника, законченного прохвоста,—злоупотреблять детским доверием. Величайшей жалостью, гуманностью, любовью по отношению к совестливому Степану Александровичу Лососинову исполнен конец этого произведения... Мы — не опасны, мы—ручные, мы — почти игрушечные, какие из нас в самом деле вредители? — над нами нужно добродушно посмеяться, нас нужно, наконец, просто пожалеть — вот что говорят Лососиновы устами Заяицкого. Это одна из разновидностей буржуазной мимикрии...

К группе буржуазной литературы следует отнести и другое явление истекшего года — «роман ни о чем» Александра Лугина «Джиадэ». Здесь нововременский идеолог — Розанов — справляет тризну по самому себе. Пропитанный мистицизмом, мистической эротикой и, вместе с тем, довольно примитивным цинизмом роман этот — кстати, далекий от талантливости — объективно рисуется как бы одним из проявлений тех п е р е г о в о р о в, которые ведутся между остатками старой и новой буржуазии: а не слиться ли нам, не составить ли некий психо-

идеологический сплав из остатков разбитых жизнью мировоззрений и ублюдочных зародышей «новых» представлений о действительности?

Некоторые из произведений буржуазной литературы отличаются резко выраженной а к т и в н о с т ь ю, направленной против социалистического строительства. К их числу относится роман Мих. Козырева «Подземные воды». Формально он любопытен тем, что автор явно использует традицию Салтыкова-Щедрина: приемы его сатиры автор пытается использовать для своего активного выступления против социалистического строительства. Типаж Козырева, объекты его сатиры — это, в сущности, переодетый типаж Салтыкова-Щедрина, — это старые чиновники, помпадуры и помпадурши русского провинциального губернского города. Но автор пытается изобразить советскую действительность именно так, что в сущности роль пролетариата в советском строительстве ничтожна, если не равна нулю, и что всем нашим строительством, по сути дела, и заправляют персонажи Щедрина. Весь роман пропитан величайшим издевательством по отношению к одной из основных идей культурной революции — к идее переделки человеческого материала. Фабула сводится к следующему. Некий молодой человек, Бобров, интеллигент, живущий в провинциальном городе и занимающий «скромное место в конторе текстильного треста», делает крупную карьеру: после своего резкого выступления против правления жилищно-строительного кооператива, не умевшего работать, он становится во главе правления,—и сейчас же составляет проект о построении целого города для рабочих. У председателя губисполкома проект встречает холодный прием... Но... у Боброва есть друг, резонер-архитектор, носитель того житейского добродушия, обывательской пошлой мудрости, которая и является «эмоциональной доминантой» романа. «Напрасно вы вроде как с депутацией пришли,— поучает он Боброва. — Ну, что он (председатель губисполкома — *В. Е.*) мог депутации сказать? К нему неофициально подойти надо, за бутылочкой, может быть, потолковать... Через женщину, понимаете, надо действовать. Это и в старое время помогало и теперь поможет». Далее карьера Боброва расцветает пышным цветом. Он знакомится с любовницей председателя губисполкома,

добивается ее расположения, а через нее — содействия предисполкома. Однако, несмотря на это, высшая инстанция выносит компромиссную резолюцию, архитектор-резонер дает совет Боброву: «Работать все-таки надо: чем больше успеем, тем наше дело будет вернее». В центре проект проваливается. Мудрый архитектор, родной брат шахтинских вредителей, опять советует: «Нам бы в этом деле здорово помог товарищ пожар»... Пожар, и в самом деле, помогает, и когда Боброва спрашивают о виновнике пожара, он отвечает: «А хоть бы и я... Мусор жечь надо»..

Вредительство, срыв плановой работы, авантюризм, протекционизм, растратничество — вот какие явления объективно оправдываются Мих. Козыревым. Растрата Боброва оправдывается, в частности, следующей тирадой автора:

«У лиц, стоящих во главе большого дела, появляются и большие потребности... Распорядитель десятками и сотнями тысяч, разве не мог он выдать из своих личных средств десятку-другую нуждающемуся просителю или настойчивому изобретателю?.. Обед в ресторане, бутылка вина, загородная прогулка, именины, день рождения или какой-нибудь другой праздник у Муси (любовницы предгубисполкома.—*В. Е.*)—все требовало денег, и некогда (?) было соразмерять эти расходы с ничтожным окладом директора предприятия». Когда председателю губисполкома доносят о том, что растраты Боброва покрываются мошенническим путем — он отвечает: «Мне все известно; вы говорите: украли? А если тебя туда посадить — то еще больше украдешь. До свидания».

«Так было, так будет» — к этой формуле может быть сведена идея произведения, носителем которой является архитектор, а красноречивыми иллюстрациями—все персонажи романа. Приемы салтыковской сатиры, ученически использованные автором, производят комическое впечатление, так как здесь перед нами именно тот разрыв формы и содержания, который, как говорил Плеханов, происходит неизбежно в тех случаях, когда в основу произведения положена ложная идея. Роман Козырева не художественен. Но он любопытен как доказательство активности враждебной пролетариату литературы.

Все отмеченные выше произведения характеризуются слабой художественностью или полным отсутствием ее. Однако в числе

буржуазных писателей имеются отдельные яркие, даровитые художники.

К их числу относится, прежде всего, Сергеев-Ценский. Этот художник любопытен с той точки зрения, что его творчество дает возможность более или менее определенно говорить о стилевых путях и перспективах современной русской буржуазной литературы. Один из критиков, напечатавший в «Красной нови» панегирическую в отношении романа Сергеева-Ценского «Обреченные на гибель» статью, характеризовал писателя как «ультра-реалиста».

Между тем, для творчества Сергеева-Ценского характерен натуралистический бытовизм. Писатель не может реалистически обобщить чуждую ему, новую действительность, да и натуралистические приемы не дают ему этой возможности. Отсюда возникает у Сергеева-Ценского стремление к символам или даже просто к аллегориям, — его произведения глубоко тенденциозны. Так, сплав натурализма с символизмом, переходящим в аллегоризм, характеризует стиль Сергеева-Ценского, и вряд ли это не характерно для определенной группы буржуазной литературы. Типичным для иллюстрации высказанного положения является рассказ Сергеева-Ценского «Павлин». Нам нет надобности подвергать его здесь разбору, так как классово-четкий разбор этого рассказа уже был произведен тов. В. М. Фриче в его докладе о буржуазных тенденциях в современной литературе, переработанном впоследствии в статью. Филин, посадающий прекрасного павлина, — является весьма недвусмысленным символом черной разрухи, хаоса, отождествляемых автором с Октябрьской революцией, павлин же выступает символическим воплощением всего прекрасного, нежного, красивого, попираемого эпохой. Этот примитивный символизм сплетается в рассказе с натуралистически-«объективным» изображением разрухи, голода, мрака и ужаса голодных годов в Крыму.

За 1928 год Сергеев-Ценский напечатал 3 рассказа в «Красной нови» и одну повесть в «Новом мире». Один из этих рассказов— «Павлин». Два других — «Сливы, вишни, черешни» и «Прах Аджи-Османа» продолжают прежнюю линию, характерную для Сергеева-Ценского: это развитие, дополнение одного образа, который усиленно разрабатывается писателем и во многом уяс-

няет его позицию. Это русский «народ», выступающий перед художником в образе некоего недифференцированного «простонародья», конкретизирующегося чаще всего в виде не-индустриального рабочего-ремесленника (столяр, плотник, печник и пр.), корнями своими уходящего глубоко в деревню и изображаемого автором с подчеркнутым натуралистическим «беспристрастием». Его характеризуют: грубая звериная жестокость или отношение к этой жестокости, как к чему-то непреложному, неизбежному, лежащему в природе человека; нечестность, взгляд на воровство, как на вполне естественное, обычное простое дело; чисто-механическое, внешнее усвоение идеологии эпохи, так как, по существу, природа этого человека осталась тою же, какою она была тысячу лет назад; грубое суеверие, соединенное с кощунственным нигилизмом, и пр. Эта грубая, животная сила противопоставляется Сергеевым-Ценским «духовности», интеллектуальности культурных, цивилизованных людей. Все эти плотники, столяры и пр. грубо, цинично и нагло обманывают людей культурных, а в рассказе «Сливы, вишни, черешни» один из них такими словами выругал доктора, гуманного человека, которого он же обманул, что доктор заболел и вскоре умер. Этот человек кощунственно оскверняет вековые святыни (рассказ «Полоз», — «Красная новь» 1927), — но он сам оказывается подверженным грубейшему суеверию: он не атеист — он именно кощунственный циник, оскорбляющий святыни, в которые сам, по существу, верит («Прах Аджи-Османа» — довольно «ловкий» рассказ, так как редакция «Красной нови», открывшая им одну из своих книжек, могла принять его за... антирелигиозную пропаганду). Этому образу Сергеев-Ценский не противопоставляет активного образа, — его культурные люди пассивны — они целиком укладываются в обличие беспомощно-прекрасного павлина, поедаемого грубым и отвратительным филином.

Таковы некоторые из основных тенденций, характерных для современной буржуазной литературы, выявившиеся в истекшем году. Мы не смогли, будучи ограничены рамками обзора, подвергнуть рассмотрению ряд аналогичных явлений, нам пришлось выпустить из поля нашего внимания произведения, выражающие психо-идеологию кулацкой верхушки деревни, мы не

смогли, в частности, подвергнуть рассмотрению творчество С. Клычкова, напечатавшего в 28-м году новый роман «Темный корень», который является продолжением линии, начатой Клычковым в его предшествующих прозаических произведениях, — правда, с некоторым стилистическим изменением, — так, реалистические моменты, смешанные в творчестве этого писателя с густой фантастикой, выступают в его последнем произведении более отчетливо, чем в прежних. Приближающимся к кулацкой литературе приходится признать роман В. Шишкова «Дикольче» (1-я книга журн. «Звезда», 1929) — писателя, вообще говоря, далекого от того, чтобы стать выразителем кулачества. Другие аналогичные явления не уместились в рамках обзора. Но думается, достаточно и перечисленных для того, чтобы сделать некоторые выводы, — чтобы, в частности, убедиться в глубокой ошибочности тех высказываний, которые отрицают актуальность буржуазной опасности в литературе. В буржуазном лагере литературы происходит накопление сил, отчетливо обозначается, как видно, центральный образ, намечаются известные стилевые и жанровые перспективы (в частности, бульварный роман, тоже по сути дела являющийся одним из способов буржуазной мимикрии, так как под маской легкого полулюбовного, полуприключенческого чтива происходит процесс первоначального ново-буржуазного идеологического накопления). Активность этого лагеря литературы быстро растет. Все эти выводы отчетливо говорят о необходимости усиления борьбы нашей критики с буржуазной опасностью.

Перейдем к той группе писателей, которую мы условно назвали «старопопутнической». Здесь прежде всего следует отметить усиление буржуазного давления. В отношении некоторых писателей вполне своевременно ставить вопрос о переходе ими той грани, которая отделяет «попутническую» литературу от буржуазной. Вопрос этот особенно уместен в применении к Всев. Иванову и Бор. Пильняку.

Всев. Иванов в 28-м году проявил себя следующими произведениями: повесть «Гибель Железной» и рассказы «Подвиг Алексея Чемоданова», «Источник Взывающего» и «Особняк» (три первых напечатаны в журн. «Красная новь», последнее — в «Журнале для всех»). Все они совершенно органически примы-

кают к той линии творчества этого писателя, которая представлена в сборнике «Тайное тайных», являясь углублением и усилением ее. Наивно-реалистическая критика, основываясь на том, что «Гибель Железной» и «Подвиг Алексея Чемоданова» используют в качестве материала гражданскую войну и коммунистов, уже готова была говорить о «переломе» в творчестве писателя, о возвращении его к прежним, революционным мотивам его творчества. Ничего подобного, к сожалению, не было. Произведения Всеволода Иванова являются, по сути дела, прямой полемикой с марксизмом —в этом отношении особенно характерен «Особняк». В названном рассказе пропагандируется абсолютная независимость человека от социального бытия, от принадлежности к той или иной социальной группе. Человек, все его поведение, поступки зависят исключительно от законов биологических, которые не могут быть изучены, уточнены, а тем более подчинены сознательной воле человека. Провозглашается примат подсознательного. Роль «ratio» сводится на нет, художник издевается над всем рациональным, над всем разумным, над всем тем, что идет от активной и сознательной воли человека. Все персонажи Вс. Иванова совершенно одинаково подчинены таинственной и могучей власти подсознательного, поведение всех их, вне всякой зависимости от их социальной прикрепленности, объясняется непонятными, темными, неуловимыми ассоциациями, какими-то случайными толчками. Человек для человека — если не волк, то во всяком случае, непознаваемая вещь в себе. Полное и беспредельное одиночество— таков удел человека Всев. Иванова на земле. Человек его — не активен, он — пассивное игралище каких-то непознанных и не могущих быть познанными таинственных процессов, «тайного тайных». Это отличает центральный образ Всев. Иванова от того образа ново-буржуазной литературы, о котором сказано выше. Отличие это сказывается еще и в том, что если в образе ново-буржуазной литературы имеется грубый полуживотный оптимизм,—то у Всев. Иванова, наоборот, ясно проступают черты пессимистического мироощущения. Все это заставляет нас не торопиться с определением социологического эквивалента творчества Всев. Иванова, ограничившись пока констатированием вредности тенденции этого

творчества. Нельзя базироваться в определении Всев. Иванова как писателя ново-буржуазного на одном его «Особняке». В «Гибели Железной» и в «Подвиге А. Чемоданова» действуют коммунисты, политработники, комиссары и пр., — все они носят в себе черты разочарованности, хитренькой мужицкой насмешки над всем рациональным, активным. Индивидуализм, анархичность, стихийность — вот те элементы, которые создают эмоциональную доминанту творчества Всев. Иванова последнего периода. Усталость — вот чем заражает читателя его творчество, вот что диктует оно ему. Едва ли следует говорить о том, как далеко это мироощущение от мироощущения эпохи, а так же о том, как далек стиль Всев. Иванова от реалистического стиля, отличительным свойством которого является законченный психологический рисунок.

Индивидуализм становится отличительной чертой творчества и Бор. Пильняка. Стихийность героев Всев. Иванова связана с анархичностью. Анархический индивидуализм все более начинает характеризовать и творчество Бор. Пильняка, — и чрезвычайно существенно и характерно то обстоятельство, что именно творчество Б. Пильняка как нельзя более ярко подчеркивает неотделимость романтического анархического индивидуализма от мещанского мироощущения. Это соответствует и двум стилевым тенденциям, сожительствующим в творчестве Пильняка — романтизму и натурализму. Если раньше романтическая тенденция в творчестве Пильняка была направлена на идеализацию хаоса, стихийность разрушительной силы революции, вселенской, космической смуты и метели, в которой пропадала, становилась незаметной отдельная человеческая личность — то в последних его произведениях наблюдается, наоборот, романтическая идеализация сильной авантюристской личности, индивидуалистически-анархически противопоставляющей себя общественной среде. Вместе с тем, очень сильным мотивом в творчестве Пильняка является идея неизменности, неподвижности всего сущего, повторяемости всех явлений (эта черта мироощущения Пильняка отчетливо выступает в рассказе его «Мальчик из Тралл»—«Новый мир», кн. 2). Романтическая идеализированная личность выступает против этой неподвижности, но неизвестно, чему больше сочувствует Пильняк —

протесту романтически-индивидуалистической личности, или этой прочности бытовой устойчивости, неизменности извечных бытовых скреп. Пильняк заслуживает внимательнейшего и пристального наблюдения нашей критики, помимо того, что он сам — любопытный показатель определенных социальных процессов, но еще и потому, что вокруг Пильняка образуется сейчас целая литературная школа — такие молодые писатели, как Павленко, А. Новиков и другие находятся под явным его влиянием, обнаруживая в своем творчестве те же мотивы, которые характерны для Пильняка.

С этой точки зрения, далеко не случайно то очень большое количество повестей, посвященных Лермонтову, которое мы имели за истекшие два года. Павленко в своей повести о Лермонтове, напечатанной в истекшем году и носящей название «Тринадцатая повесть», предпосылает следующий эпиграф: «За истекший год в печати появилось 12 повестей о Лермонтове». Один из типичных наивно-реалистических критиков — Львов-Рогачевский написал даже специальный очерк об этой «лермонтовской серии», в котором он критикует указанные повести с точки зрения их «правдивости», соответствия изображенных в них образов подлинному образу М. Ю. Лермонтова. Мы не считаем совершенно неинтересным для критики и этот вопрос, — но, конечно, он является третьестепенным по сравнению с основным вопросом о социальном смысле «лермонтовской серии» и о сущности того «образа Лермонтова», который предстает в этих повестях перед читателем.

«Тяга к Лермонтову» вызвана именно мещанско-романтическими, индивидуалистическими устремлениями.

В романтический образ Лермонтова советский индивидуалистически настроенный мещанин как бы проецирует самого себя. Основные черты этого образа: резко выраженный индивидуализм, гордость, презрение ко всему окружающему как к пошлому, мелкому, мещанскому, презрение к общественной среде, индивидуалистическое замыкание в самом себе, взгляд на окружающее сверху вниз. Этот образ характеризует едва ли не подавляющее большинство лермонтовских повестей. Но «рекорд» в смысле откровенности отождествления нашей современности с действительностью Лермонтова, положения писателя в обществе

тридцатых годов прошлого столетия и двадцатых годов нашего, наконец, самого себя с Лермонтовым — побил именно Бор. Пильняк в своей повести «Штосс в жизнь». Любовь Пильняка к историческим, «эпохальным» параллелям и аналогиям пригодилась ему в этой повести. Мы не будем выражать здесь наш протест против того, что Пильняк чрезвычайно фамильярничает, амикошонствует с Лермонтовым, всерьез полагая, что он говорит с «Михаилом Юрьевичем» как равный с равным (вот, например, любопытная цитата: «На самолете в небе тогда я думал о Лермонтове, и я хотел написать письмо Михаилу Юрьевичу о его местах. Меня не страшило столетие, вставшее между нами: писатели существуют только тогда, когда они могут бороть время, — пройдет еще сто лет, и мы сдвинемся с Лермонтовым на полках русской литературы!!»), гораздо важнее отметить то обстоятельство, что идеей рассказа, вернее говоря — недвусмысленно выражаемой Пильняком тенденцией его — является мысль о том, что и он, Пильняк, приехавший в те же места Кавказа, в которых изнывал когда-то от пошлости Лермонтов, также изнывает от пошлости и мещанства, что и он, Пильняк, в советских условиях также противопоставлен мещанскому убожеству, как был противопоставлен в свое время Лермонтов, и что это очевидно и есть общий удел всех писателей, независимо от эпох и условий. Характерно, что в личности Лермонтова в этой повести Пильняка и в других лермонтовских повестях — романтически идеализируются именно те черты, которые при первой встрече оттолкнули от Лермонтова В. Г. Белинского. В культе Лермонтова-бреттера, Лермонтова-индивидуалиста и романтика объективируется строй переживаний определенной социальной группы, чувствующей разочарованность, недовольство ходом революции, эпохой углубленного социалистического строительства. В здоровом и крепком оптимизме эпохи представители этой социальной группы усматривают мещанское самодовольство и пошлость, таким образом не «присоединяясь» к оптимизму эпохи, как это делают ново-буржуазные писатели вроде Р. Ивнева, а противопоставляя ему пессимизм. По отношению к советскому курорту — Пятигорску — Пильняк вводит термин «организованная пошлость», которую он изображает так: «витии называют

курорты фабриками здоровья. Витии печатают лозунги: Больные! сохраняйте бодрое, спокойное настроение духа, — это способствует правильному лечению!... Люди приезжали на поездах (?) убежденными фалангами, убежденно лечились, организованно пищеварили в течение месяца и — возвращались с фабрик здоровья на российские веси опять-таки организованно». Одним словом — «город пошлости»! И вот здесь должен изнывать Борис Пильняк—совершенно как в его время Михаил Юрьевич Лермонтов! Пильняк даже хочет писать письмо Михаилу Юрьевичу — до того он понимает его душу. Эдакое «сродство душ»!... Однако, кто здесь проявляет «самодовольную пошлость» — советские люди, рабочие и служащие, приезжающие отдохнуть от работы, или автор повести — вряд ли так уже трудно ответить на этот вопрос.

Культ романтической личности сказывается и в другом рассказе Пильняка, написанном им совместно с Павленко — «Лорд Байрон» (в этом образе — те же черты, что и в образе повести «Штосс в жизнь»). Этот же культ, отделив свое литературное существование от существования Пильняка, продолжает Павленко на свой собственный риск и страх в ряде своих рассказов («Orientalia», «Последний пират из Хиоса» и др.). В рассказе «Синее море» Пильняк, в увлечении своим культом яркой индивидуалистической личности, проявляет очень сильные нотки идеализации изображаемого в рассказе японского буржуа, миллионера. Таковы некоторые любопытные черты, проявленные Пильняком в 1928 году. Наряду с этими мотивами чрезвычайно усилились у Пильняка мотивы любования устойчивым, крепким мещанским бытом («Немецкая история»), слащавой идеализации интеллигентской «утонченности» («Земля на руках»). Романтический культ индивидуалистической личности, как видим, характеризует не только творчество Пильняка; можно было бы назвать целый ряд произведений, в которых он проявляется с большей или меньшей отчетливостью. В своеобразном преломлении он сказывается и в таком произведении, как «Скандалист» Каверина, — одном из очень любопытных явлений 1928 года.

Всев. Иванов, Пильняк, Бабель, Леонов, Федин — вот пять имен, с которыми прежде всего связывается представление

о «старо-попутнической» группе. К ним можно присоединить также Л. Сейфуллину, но она целиком выпадает из плана данного обзора по той простой причине, что почти никак не проявила себя в истекшем году, если не считать рассказа «Выхваль», характерного представлением о быте современной деревни, как о чем-то неподвижном, совершенно не изменившем свою сущность.

Бабель, кроме трех маленьких новелл, проявил себя в 28 году пьесой «Закат», исключительно талантливой, но целиком пропитанной пессимистическим мироощущением. Идея пьесы — в извечной, фатальной необходимости, непреложности основных законов мироздания: старость да уступит дорогу молодости, ибо сие предопределено вечными, неумолимыми законами. Непонятен смысл этих законов, непонятен смысл бурной жизни старика Менделя, его радостей и страданий — но ему надо вести эту бурную жизнь так же, как надо ему беспрекословно уступить дорогу молодым своим сыновьям,— а те в свою очередь опять будут шуметь, вести бурную жизнь, чтобы уступить дорогу более молодому поколению. Исполняются сроки, ветры возвращаются на круги свои, солнце совершает положенный ему круг и приходит к закату... От повести Бабеля веет усталостью, фатализмом. Любопытно, что в пьесе образ Бени Крика—этого блестящего бунтаря и «аристократа» по своему душевному складу — теряет яркость красок, снижается, в нем несравненно меньше былого романтического бандитского благородства и гораздо больше просто от талантливого практичного... вора. Бунтарская стихия революции, увлекшая в свое время Бабеля, в атмосфере которой создавал он свои романтические образы, теперь уже не может увлечь его, а в водоворот другой — созидательной — стихии революции Бабель не переключился...

Биологический, стихийный человек Вс. Иванова, романтический индивидуалист Пильняка, Павленко и других писателей, усталость Бабеля — все это проявления одного социального процесса, состоящего в том, что известные группы мелкой буржуазии,—вовсе не лишенные определенных корней в буржуазном обществе, связанные с ним несравненно более крепкими нитями, чем те группы мелкой буржуазии, которые дают по-

путников реконструктивного периода революции, в связи с тем, что пролетариат в общем и целом выполнил основные задачи буржуазно-демократической революции и перешел к социалистической реконструкции, — перестают быть попутчиками пролетариата, теряют связь с эпохой. Возможно, конечно, что в плане л и ч н о м те или иные писатели найдут какие-то возможности остаться попутчиками пролетарской революции. Но в плане социальном все разобранные явления сигнализируют именно этот процесс, и текущий 1929 год подтверждает это обстоятельство. Он подтверждает также наличность своего рода «школы» у Пильняка: к этой школе следует причислить молодого писателя А. Новикова, напечатавшего во 2-й книжке «Красной нови» за текущий год сатирическую повесть «Происхождение туманностей». Советское строительство представлено в этой повести как вакханалия организационно-бюрократического безумия, и в качестве центрального образа отчетливо вырисовывается образ мелко-буржуазного анархистствующего интеллигента. Андрей Новиков в названной повести выступает как органический продолжатель того дела, которое начато Пильняком в предыдущем (1928 г.) в его очерке о Ц.Ч.О., написанном совместно с А. Платоновым («Новый мир»). Огромная напряженная и труднейшая работа по районированию, являющаяся не чем иным, как работой по социалистическому строительству, представлена авторами очерка тоже как бюрократическая вакханалия организационного безумия, душащего личность, — но здесь, в связи с участием в очерке А. Платонова, центральный образ конкретизируется, как образ душевного русского «мастерового» с чертами мещанского добродушного анархизма,— образ, кстати сказать, вообще характерный для творчества Платонова (несомненно, очень одаренного молодого писателя, для которого — в отличие от других молодых писателей — его сотрудничество с Пильняком было, во всей видимости, лишь кратковременным эпизодом). К «школе» Пильняка примыкает и Вл. Лидин, творчество которого светится отраженным светом Пильняка. Те же мотивы — идеализация романтической индивидуальности, соединенная с идеализацией (переходящей у Лидина в ничем неприкрытую слащавость) благородных российских интеллигентов, психика и уровень развития

которых вполне тождественны психике и уровню развития какого-нибудь мечтательного фармацевта прошлого столетия, рабское преклонение перед всеми этими вдумчивыми интеллигентами — профессорами, врачами, инженерами — пропитывают все творчество Лидина (рассказ «Младость» и др. рассказы, напечатанные в 1928 году, повесть «Искатели», только что оконченная печатанием в «Новом мире»). Творчество Лидина обнаруживает именно те моменты, от которых упорно и настойчиво отталкивается оформляющийся стиль пролетарской литературы: романтическая «красивость», прикрашивание действительности, вымученный лиризм, явно вызывающий представление о невероятных потугах автора, и пр. Творчество Лидина, несмотря на его малую художественную ценность, однако может служить отчетливым проявлением того самого процесса, о котором мы говорили выше. Именно теперь, когда закончены задачи буржуазно-демократической революции, — индивидуализм и романтизация его не могут не проявляться с особой отчетливостью у определенных групп мелкой буржуазии. Лидин — писатель, социально совершенно тождественный Пильняку; ввиду того, что он гораздо примитивнее последнего, — его творчество проявляет основные тенденции Пильняка чрезвычайно обнаженно. Герои его романа «Искатели», которых Лидин пытается изобразить как сильных и гордых индивидуалистов, подчиняющих свой индивидуализм задачам неопределенного «общественного служения» — при внимательном анализе оказываются однако слабыми мечтательными интеллигентами, — их индивидуализм не имеет ничего общего с гордым индивидуализмом лорда Байрона и Лермонтова. Это мелкий индивидуализм, мещанский, мелко-буржуазный.

Одним из чрезвычайно талантливых произведений истекшего года является роман К. Федина «Братья», идущий в основном по линии тех же настроений, которые характерны и для других писателей группы «старых попутчиков». Герой романа Федина — композитор Никита Карев, — является носителем идеи романа, состоящей в том, что художник, именно в силу того, что он — художник, не может принимать никакого активного участия в общественной жизни и борьбе, больше того, — вообще в «земной» жизни со всеми ее земными радостями и

печалями: право на любовь также не дано художнику. Его позиция — между борющимися сторонами. Никита Карев—ни с белыми, ни с красными, он со своим искусством. В отличие от Пильняка, Павленко и др. Федин не романтизирует своего героя, — наоборот, он даже как бы скорбит о том, что он одинок, о том, что он не может не быть одиноким. Но, вместе с тем, Федин внушает читателю тот вывод, что и н ы м художник и не может быть, если он хочет вобрать в себя всю свою эпоху и выразить ее сущность. Никита Карев, несмотря на свою социальную позицию, а точнее, благодаря ей, — создал такое гениальное музыкальное произведение, в котором ему удалось выразить всю сущность революции. Несомненно, что в основе созданного Фединым образа лежит фальшь...

Леонид Леонов стоит несколько в стороне от других писателей «старо-попутнической» группы — в том смысле, что различные противоречивые моменты, борющиеся между собою в его творчестве, еще не улеглись, не «примирились» между собою так, чтобы выделился какой-то основной ведущий мотив. Именно колеблющимся, «не примиренным» предстает перед читателем Леонов в 1928 г. «Необыкновенные рассказы о мужиках» соприкасаются с линией «Тайны тайных» Всев. Иванова,— с той существенной поправкой, что Леонов все же гораздо внимательнее относится, чем Всев. Иванов, к мотивизации поведения своих героев. Неровность Леонова, то обстоятельство, что он еще далеко не окончательно установился, определил свое творческое лицо, проявляется в том, что на протяжении одного года он пишет два таких, резко отличных друг от друга произведения, как «Провинциальная история» (январь 1928) и «Белая ночь» (декабрь 1928). «Провинциальная история» до такой степени пропитана влиянием Достоевского, что трудно назвать эту зависимость от Достоевского даже у ч е н и ч е с к о й; это буквально р а б с к а я эпигонская зависимость, которая иногда ощущается просто как п а р о д и й н о с т ь. Все ситуации, персонажи, диалоги, — все от начала до конца пропитано Достоевским, — так что Леонова и современности, в которой живет Леонов, не видно из-за Достоевского. Все события происходят на фоне величайшей обывательской скуки, давящей, все побеждающей, мертвящей, неискоренимой.

Влияние Достоевского на Леонова вообще является совершенно бесспорным, — это конечно находит свое исчерпывающее объяснение в положении той социальной группы, которую выражает Л. Леонов. Но в «Провинциальной истории» уже нельзя говорить о влиянии, — здесь количество перешло в такое качество, которое убило творческую самостоятельность Леонова. Ни о каком более или менее правильном воспроизведении нашей советской действительности в «Провинциальной истории», разумеется, не приходится говорить, — хотя авторские ремарки и показывают, что действие происходит в наши дни.

В «Белой ночи» конечно тоже есть мотивы, говорящие о влиянии Достоевского, — но здесь виден сам Леонов, яркий и сильный художник, со своей творческой индивидуальностью. Здесь движутся не персонажи Достоевского, наспех и кое-как переодетые Леоновым в советские костюмы. «Белая ночь» дает картину развала, распада психики белого офицерства. Герой повести, несомненно, сильный человек — но с внутренней червоточинкой, разъедающей его психику, — находится в окружении смешных и нелепых пошляков. Ощущение огромной п у с т о т ы, одиночества и безнадежности определяет его поведение, и это показано Леоновым с крепким и уверенным мастерством.

Одним из определяющих моментов мироощущения Леонова является то, что он чрезвычайно остро чувствует силу старой обывательской провинциальной Руси, с ее тупой и серой скукой. Он ощущает эту силу как обладающую способностью затягивать, всасывать, подчинять себе даже самых сильных и ярких людей. Писатель, выражающий ту социальную группу, которая корнями своими уходит в эту Россию, — он знает ее, он ужасается ее силе,—и одним из моментов, связывающих Леонова с новой Россией, с пролетариатом, — является это его чувство страха перед ковякинским бытием. Последняя пьеса Леонова «Унтиловск» от начала до конца пропитана этим, таким характерным для Леонова мироощущением. «Унтиловск»— это и есть та могучая стихия, которой боится Леонов, столь крепко связанный с ней, а один из персонажей пьесы «Унтиловский человечек» Черваков, — является идеологом, выразителем этой стихии. «... Густая унтиловская бражка, — говорит

он, — бурно, как половодная река, выйдет из берегов, заливая города и веси обширной нашей страны. Мой тост — за нее, румяноликую и пышноплечую, оборотную сторону великой нашей эпохи...» Среди этих Черваковых постепенно гибнет, все более погружаясь в уитиловскую тину, большой и сильный человек — Буслов. В пьесе представлена именно эта «оборотная сторона великой нашей эпохи», и основной вопрос, стоящий сейчас перед Леоновым, — это вопрос о том, как бы ему самому не превратиться в своеобразного Буслова. Вопрос о перспективах Л. Леонова для пролетарской критики гораздо важнее, чем вопрос о перспективах Всев. Иванова, Пильняка — не говоря уже о менее значительных писателях. Леонов гораздо ближе стоит к стилю эпохи, чем эти писатели. Он чужд романтической лидинской красивости, все более замечающейся в творчестве Пильняка, он чужд этому дешевому и поверхностному романтизму. Он не очень близок «зауми» Всев. Иванова, — хотя в «Необыкновенных рассказах о мужиках» он и сближается с этой «заумью».

1928 год в числе прочего особенно важен и показателен в том отношении, что он отчетливо продемонстрировал не только наличие, но сильный рост группы подлинных попутчиков пролетариата. Это те слои «левой» мелкой буржуазии, которые тесно связаны с нашим строительством, с пролетариатом. Они уже сейчас дают таких писателей, в природе которых заложены возможности очень глубокой эволюции, такого развития, которое дает новое качество: переход отдельных писателей этой группы **в пролетарскую** литературу.

Однако прежде чем перейти к рассмотрению — по необходимости очень беглому — творческой продукции писателей этой группы, скажем несколько слов о самом значительном художественном произведении за истекший год — да и не только за истекший... Это роман Юрия Олеши «Зависть». Ценность художественного произведения определяется значительностью его содержания. Содержание, идея романа Олеши чрезвычайно значительно. Это исключительно сильное разоблачение индивидуализма, в концентрированных и ярких образах показанные бессилие, никчемность, непригодность индивидуализма для современности. Критики из группы Воронского (он

сам, Горбов, Лежнев и др.) всячески подчеркивали двусмысленность романа Юрия Олеши, состоящую в том, что носитель индивидуализма в «Зависти» Николай Кавалеров — наделен положительными чертами: чуткость, чутье к красивому и пр., в то время, как противопоставленный ему Андрей Бабичев схематичен, не раскрыт изнутри, и, в сущности, не коммунист, а просто делец американского склада, «бизнесмэн». Нам все же непонятны упреки Олеше в «двусмысленности». Что же, критикам хотелось бы, чтобы разоблачаемый Олешей Кавалеров был совершенно лишен положительных черт, а Бабичев, наоборот, наделен всеми ими? Но тогда — как упростилась бы не только художественная задача Юрия Олеши, но и вся проблема индивидуализма! Олеша — подлинный художник, он не упрощает свою задачу, не вульгаризирует поставленную им в его романе проблему индивидуализма. Он сам слишком хорошо знает, что такое — индивидуализм, он знает, что у старого мира есть своя «красота», что из-под власти его уйти очень трудно, — и поэтому он разоблачает индивидуализм изнутри; сила романа Юрия Олеши в очень большой степени как раз и состоит в том, что роман является не только разоблачением, но и саморазоблачением определенной интеллигентской группы. Несомненно однако, что Юрий Олеша стоит на гораздо более высоком уровне, чем его герой Кавалеров, он сделал гораздо больше шагов к эпохе, чем последний.

Писателя упрекают в том, что его «новый человек» — делец, колбасник. В этих упреках есть конечно истина. Но это обстоятельство вовсе не снижает ценность «Зависти». Пора уже сдать в архив смешной и вульгарный шаблон, предъявляющий к художнику требование обязательно противопоставить одному явлению, изображаемому в произведении, — другое, «темному— светлое». Это требование доказывает абсолютное непонимание природы искусства теми, кто его выставляет. В статье своей о литературных взглядах Белинского Плеханов, излагая взгляд Белинского по вопросу о конкретности идеи и присоединяясь к нему, писал следующее: «чтобы идея была конкретной, достаточно, чтобы она вполне охватывала одно какое-нибудь явление. Если бы Гюго вздумал писать Отелло, он наверное дал бы нам натянутую, нехудожественную драму. Отчего? Оттого, что идею

ревности он понял бы так, как понимал все — отвлеченно, односторонне. Критика имела бы полное основание упрекнуть его за это; но она была бы совершенно неправа, если бы поставила ему в вину то, что он изобразил несчастный патологический случай любовных отношений, а не дал всестороннего их изображения»— иными словами, не противопоставил «темному» «светлое». Кажется, что именно этот вульгарный шаблончик «противопоставления», столь распространенный в нашей критике, имел в виду Плеханов, когда он писал эти строки. Кажется, что именно его имел в виду и Белинский, когда он говорил, что нужно критиковать художественное произведение за то, что в нем е с т ь, а не за то, чего в нем н е т. Коммунистов нет в романе Ю. Олеши,— хотя, несомненно, в образах его «новых людей» объективированы кое-какие черты не только бизнесмэнов, но и подлинно-новых людей нашей эпохи (есть они также и в очень схематическом Володе Макарове). Но зато есть в нем жестоко, сильно и смело разоблаченный Николай Кавалеров, желающий жить в новой эпохе, сохранив все свое прежнее индивидуалистическое существо, эта идея — непригодность для эпохи, внутреннее банкротство и крах индивидуализма — вполне конкретна, она воплощена в художественные образы, и роман поэтому дает полное основание считать его самым значительным произведением подлинно-попутнической литературы за последний период. В 1928 году (в котором «Зависть» вышла отдельным изданием — в «Красной нови» она печаталась в середине 1927 года) в лице Олеши советская литература обогатилась новым, по-настоящему талантливым и своеобразным художником (мы, к крайнему сожалению, лишены возможности заняться в настоящем обзоре анализом стиля Ю. Олеши, отличающегося ярким своеобразием и оригинальностью приемов).

Чрезвычайно радостной чертой истекшего года является сильный, крепкий, в ряде случаев блистательный рост подлинно-революционной попутнической литературы. В наши задачи не входит оценка революционно-попутнической поэзии (Э. Багрицкий, Н. Тихонов, конструктивизм и пр. Скажем лишь, что здесь, как и в области прозы, также наблюдается сильный рост) *). Что же касается прозы,—то здесь, прежде

*) См. ст. С. Малахова.

всего, нужно отметить Ник. Тихонова, который выработался в уверенного, яркого, талантливого мастера. Основное в Тихонове — это то органическое оптимистическое мироощущение, которым пропитаны его рассказы. В рассказах Тихонова читатель чувствует атмосферу строительной горячки, охватившей огромную страну. Эта горячка распространилась и на далекие, глухие, неведомые уголки в стране (см. прекрасный рассказ «Бирюзовый полковник» — 1927). В том образе, который предстает перед читателем в рассказах Н. Тихонова, очень трудно усмотреть какие бы то ни было черты от старого русского, — скажем, чеховского интеллигента, который дает себя знать в произведениях ряда других попутнических писателей. У Тихонова мы чувствуем другой образ — образ интеллигента, окончательно сформировавшегося именно в советских условиях, которого трудно отделить от социалистического строительства. В соответствии с этим — центральный образ творчества Тихонова намечается как образ человека с крепким оптимистическим мироощущением, с твердой мужественностью, с некоторым запасом иронии, своеобразного оптимистического скептицизма, с резко выраженным волевым началом. Творческие пути Н. Тихонова близки пролетарской литературе одной очень характерной чертой: с любовью проделываемым Тихоновым разоблачительством интеллигентского романтизма, «кавалеровщины», всех тех мелкобуржуазных романтических покровов, прикрашивающих действительность, к которым столь склонно мещанское искусство. Мы принуждены давать эту нашу оценку творчества Н. Тихонова на основании сборников его рассказов, напечатанных в 1927 году, т. к. в 1928 году напечатан лишь один рассказ Тихонова «Река и шляпа» («Новый мир», кн. XII), вполне подтверждающий нашу оценку, но мы не можем выключить Тихонова из настоящего обзора, т. к. его творчество чрезвычайно характерно для рассматриваемого сейчас участка революционной литературы.

Очень интересным писателем, принадлежащим к этой группе, является Мих. Слонимский, роман которого «Средний проспект» является чрезвычайно значительным произведением. Роман интересен своей резко выраженной идейной направленностью: это разоблачение приспособленчества, разоблачение советского

мещанина. К сожалению, «Средний проспект» не был понят большинством наших критиков, он встретил обвинения в «идеологической невыдержанности», в непонимании эпохи и в прочих аналогичных вещах. Герой романа Слонимского является представителем благополучного советского мещанства, ловко усвоившего советскую фразеологию, втершегося в ряды советской бюрократии, делающего карьеру, — мещанства преуспевающего, цепкого, в высокой степени владеющего искусством приспособленчества. Позиция, с которой М. Слонимский разоблачает советское мещанство в своем романе, не есть пролетарская позиция. Павлуше, герою романа, противопоставлен разложившийся, превратившийся в авантюриста, бывший член партии, с хорошим партийным прошлым. Он знает биографию делающего советскую карьеру Павлуши, он опасен для последнего, и поэтому Павлуша выступает перед ним (пусть авантюристом, разложившимся, но все-таки несравненно более ценным человеком, чем Павлуша) — в роли ортодоксального защитника устоев советской нравственности. Естественно, что сочувствие автора на стороне несколько романтизируемого им бывшего партийца. В этом сказались черты, характерные для социальной группы, выражаемой Слонимским. Образом, наиболее близким Слонимскому в «Среднем проспекте», и едва ли не центральным образом его творчества является образ коммуниста Максима, выходца из того же «Среднего проспекта» (понятие, символизирующее в романе могучую мещанскую стихию), из которого вышел и Павлуша. Максим несет на себе тяжелый груз «Среднего проспекта», он хорошо знает его, его силу, его привычки, навыки, ухватки — недаром Максим работает в качестве следователя ГПУ — он очень полезен на этом посту, имеющем назначение борьбы со «Средним проспектом». «Средний проспект» дает главным образом людей типа Павлуши, но из него же выходят и такие слои интеллигенции, которые дают не плохих партийцев типа Максима, которые, несмотря на свою честность, искренность, партийную преданность и ряд других ценнейших качеств революционера — все же с грустью и горестью сознают, что и над ними тяготеет власть «Среднего проспекта», что и они — несмотря на всю пропасть, отделяющую их от Павлуши, — чем-то связаны с Павлушей, носят в себе

какие-то его черты. Именно этот слой интеллигенции, на наш взгляд, определяет и творчество Слонимского. И если Максим использует свое знание «Среднего проспекта», на работе в ГПУ, то Слонимский использует то же знание в качестве честного, вдумчивого и талантливого писателя-реалиста (впрочем в его стиле ясно намечаются некоторые н а т у р а л и с т и ч е с к и е моменты, связанные с тем, что мировоззрение Слонимского не дает ему возможности дать реалистический синтез современной действительности). Социальная ценность романа Слонимского чрезвычайно велика, и мы не можем еще раз не подчеркнуть отсутствие ч у т к о с т и, недальновидность, вульгарность той части критики, которая ухитрилась не заметить эту очень большую ценность, — разоблачение приспособленчества в период ожесточенной борьбы с бюрократизмом, с загрязнением советского аппарата и пр. есть величайшая заслуга перед пролетариатом, и пролетарская критика должна была бы отметить эту заслугу Слонимского.

К числу очень ценных писателей той группы, о которой идет речь, принадлежит Ник. Огнев. В истекшем году Огнев занялся разработкой образа Никпетожа (персонажа из «Дневника Кости Рябцева», учитель труд. школы). Никпетож пережил тяжелый период сомнений, колебаний, — обретался вообще в несколько «упадочных» настроениях, связанных с неумением применить себя к советской действительности. В «Исходе Никпетожа» Огнев нашел для него выход в том, что Никпетож становится кольцевым почтальоном. Судя по письму его к Косте Рябцеву, Никпетож доволен этим исходом. Он реально видит строящуюся, поднимающуюся, бешено работающую страну. Образ Никпетожа должен привлечь к себе в первую голову внимание критика, желающего уяснить себе сущность творчества Н. Огнева. Никпетож—это именно те слои интеллигенции, которые не чувствовали себя устроенными в прежней России, которые органически чужды приспособленчеству типа Павлуши, для которых их «устройство» в советских условиях более трудный процесс, чем для молодой технической интеллигенции (это—интеллигенция гуманитарная, «идеологическая», по преимуществу). «Исход Никпетожа», может быть, в плане чисто бытовом — не «реалистический» исход. Но в подлинно-реалистиче-

ском смысле — это именно «исход» для определенных интеллигентских групп: по-настоящему, своими глазами, не через газету, увидеть строящуюся страну и реально почувствовать огромный размах этой стройки.

Так же, как Н. Тихонов и М. Слонимский, Н. Огнев — высокодаровитый писатель, которому дано правильно видеть и выражать многое в нашей действительности — принадлежит к разряду художников, близких пролетариату и не могущих не возбуждать большие надежды. К этой же категории художников относится А. Малышкин, с января 1929 года печатающий в «Новом мире» «Севастополь» — интересный тем, что центральный образ этого романа является глубоко характерным для той группы писателей, о которой идет у нас сейчас речь. Этот образ удачно характеризовал т. А. Фадеев, в своей заметке о «Севастополе»: «Шелехов (герой Севастополя, В. Е.) является представителем того промежуточного, очень низового и очень угнетенного в прошлом слоя — демократической интеллигенции, мелких служащих, который исчисляется в нашей стране миллионами и для которого, употребляя слова Ленина, каждый шаг к культурной жизни в прошлом сопряжен был с величайшими унижениями и издевательствами. Трагедия многих представителей этого слоя состояла, между прочим, в том, что, вылезая в «образованные» люди путем многих лишений и унижений, ходя в штопаных носках, учась на ломаный грош, они — раздробленные по одиночке — легко развращались капитализмом (и его «культурными» лакеями), подкупались им, противопоставлялись им «серому» и «необразованному» народу, из которого они сами вышли, усваивали худшие эгоистические, иногда карьеристские навыки и иллюзии... Пока не кончена повесть, трудно сказать, придет ли Шелехов, герой повести, к пониманию революции пролетариата и слиянию с ней или упадет под своим индивидуалистическим грузом». Мы потому привели столь длинную выписку, что она, в сущности, относится не только к Шелехову и Малышкину, но и к очень многим другим писателям этой группы. В их природе объективно заложены возможности, благодаря которым они могут притти к «слиянию» с пролетарской революцией, с пролетариатом. Обязанность маркси-

ской критики — внимательно следить за творчеством этих художников, помогая им «не упасть под индивидуалистическим грузом», а притти к слиянию с пролетариатом, вскрывая перед ними их собственную социальную природу и пути, ведущие к тому, чтобы стать художниками рабочего класса. Мы принуждены были слегка «взорвать» хронологические рамки обзора, выйдя за пределы 1928 года в 1929 год — но без А. Малышкина (кстати сказать — весьма талантливого художника) трудно понять многие черты, характерные для интересующей нас группы художников. В частности, характеристика, данная т. Фадеевым центральному образу А. Малышкина уясняет многое в творчестве другого, яркого своеобразного и сильного художника, впервые выступившего в 1928 году со сборником рассказов: мы говорим о книжке А. Копыловой «Химеры». «Химеры» — заглавие собственно относящееся к рассказу, которым открывается сборник и который дает изображение невероятно трудной работы советских педагогов в коллекторе для беспризорных. Но заглавие это вполне может быть применено и к характернейшему рассказу Копыловой — «Богатый источник». Героиней его является представительница общественного типа, близкого к типу Шелехова. Это — именно те слои мелкой буржуазии, которые, голодая, унижаясь, «ходя в штопаных носках» всеми силами стремились выйти в люди, быть не хуже других и вывести в люди своих детей: муж героини (садовник) ценою лишений себя не только таких удовольствий, как курение трубки, но и самых необходимых потребностей, — учит дочерей в гимназии; в комнате дочерей стоят кружевные постели, но спят они на полу около постелей. Вся жизнь героини ухлопана на то, чтобы быт ее семьи внешне походил на быт приличного буржуазного семейства. Но новые советские условия делают ненужными, бессмысленными, анахроничными все эти тяжелые, поистине, героические усилия. Дочери поднимают бунт против той ложной идеи, на служение которой их мать «замечательная женщина», с огромной выдержкой, силой воли, отдала свои недюжинные способности, всю свою жизнь. И в семье происходит революция. Матери становится ясно, что она, в сущности, отдала жизнь... химерам.

Рассказ этот, дающий сочную, густую, напоминающую

манеру фламандских живописцев картину, ценен в том отношении, что в нем выражает себя огромная социальная группа «очень низовой и очень угнетенной» мелкой буржуазии. Это подлинно-попутнические в отношении рабочего класса социальные слои, могущие дать и дающие уже — и прекрасных общественных работников (та колоссальная энергия, которая шла раньше на служение «химерам», теперь используется пролетариатом) и таких ярких художников, как Л. Копылова.

К рассматриваемой нами группе следует отнести и Бор. Лавренева, — с тою однако поправкой, что его близость к пролетариату носит менее органический характер, чем близость упомянутых выше писателей. Это связано и с той художнической небрежностью, недоработанностью, невыношенностью творческого замысла, которые характерны для многих произведений Лавренева и могут дать серьезное основание для разговоров о внешнем, поверхностном «приспособленчестве». Амплитуда колебаний Лавренева довольно широка. Летом 1928 года он печатает повесть «Гравюра на дереве», в которой с чисто публицистическим напором и настоящим темпераментом ставит острые и серьезнейшие вопросы культурной революции, жестоко борется с приспособленчеством в советском искусстве, а в январе 1929 года он печатает повесть «Белая гибель», представляющую собою пустое мещанское чтиво. Эти колебания характерны для Лавренева. Писатель несомненно даровитый, он должен глубоко и всерьез продумать для себя вопрос о своих творческих путях и понять, что именно та линия, которая намечена им в «Гравюре на дереве», и должна быть основной линией его творческой работы, если он хочет быть подлинным попутчиком пролетариата, а не вульгарным поставщиком мещанского чтива...

Следует отметить, что то схематическое и общее деление непролетарской литературы на три главных группы, которое дано в нашем обзоре, не следует понимать как неподвижное, закостеневшее, наоборот, как и всюду — здесь тоже следует брать явления в динамике, рассматривать каждого отдельного художника как некое «единство противоположностей» а не как постоянно тождественного самому себе, изучать те потенциальные тенденции, которые живут в его творчестве, а не наклеивать

на него мертвые, неподвижные ярлычки. И тогда мы не будем удивляться разным «неожиданностям», радостным или печальным «сюрпризам» (а у нас частенько еще бывает, что критик или рецензент так и начинает статью: «нежиданным сюрпризом явилось то-то и то-то...»). Таким «сюрпризом» для многих, наверное, явился новый, блестящий роман Мариэтты Шагинян «Кик» («Звезда», 1929, №№ 2 и 3), в котором эта буржуазно-интеллигентская писательница, каковой привыкла считать ее критика, — обнаружила подлинную близость к «стилю эпохи», так что роман этот дает полное основание отнести Шагинян к числу революционных попутчиков пролетариата. С другой стороны возможны конечно и реально имеют место, как мы видим, «смещения» и с отрицательным знаком, ибо классовая борьба, борьба за влияние на промежуточные группы, отражением которой в литературе являются все эти смещения и передвижки — есть сложный и противоречивый процесс, — вернее, ряд перекрещивающихся и противоречивых процессов.

Основные выводы, которые мы можем сделать из беглого рассмотрения наиболее характерных явлений не-пролетарской литературы за истекший год, сводятся к следующему: 1) усиление двух крайних флангов — буржуазного и революционно-попутнического, 2) кризис «средней» группы — «старых» попутчиков, отражающих колебания и некоторую неудовлетворенность определенных социальных слоев. То, что намечено в настоящем обзоре в общих и приблизительных чертах, должно стать предметом внимательного изучения нашей критики, которая, ввиду происходящего сейчас усиления и обострения классовой дифференциации в литературе — должна уметь индивидуализировать каждого отдельного художника, вскрывать в его творчестве специфические черты, отличающие его от других художников. Только умея справляться с этой задачей — наша критика сможет стать тем средоточием, в котором социальные процессы и выражение их в художественной литературе будут находить свое осознание, только при этом условии наша критика будет способна помочь колеблющимся художникам найти дорогу к пролетариату, не навязывая им общих лозунгов, а давая те или иные советы на основе возможностей, объективно имеющихся в самой природе творчества данного художника. Это—одна

из важнейших задач пролетарской критики. Другая важнейшая задача состоит в борьбе с буржуазной и мещанской литературой, все более активизирующейся, собирающей свои силы. Все эти обстоятельства отчетливо ставят перед марксистской критикой вопрос о необходимости единого фронта, с одной стороны, — и усиления «самоочистки», борьбы с проявлениями эклектизма, оппортунизма и вульгаризации марксистского метода в ее собственных рядах — с другой.

❖ ❖

❖

❖ ❖

ПОЭЗИЯ

С. МАЛАХОВ

Оценка момента

Истекший год характерен в политическом отношении тем, что является годом решительного перехода к социалистической реконструкции нашего хозяйства. Решающим в смысле определения тех процессов, которые происходят сейчас в литературе, выступает тот факт, что социалистическая реконструкция, которая является актом нашего генерального наступления на элементы капиталистического хозяйства в стране, вызывает бешенное сопротивление классового врага, сопротивление, нашедшее свое выражение и в искусстве.

Это контрнаступление классового врага в искусстве получило уже свою общую оценку в нашей печати.

В области поэзии дело обстоит сравнительно «благополучно». Прямой классовый натиск здесь реже. Но и сюда проникают отголоски классовой борьбы, которые проявляются прежде

всего в колебаниях ряда поэтов, которые до сих пор считались «попутчиками».

В самую пролетарскую литературу внедряются иногда настроения мелкобуржуазного паникерства перед трудностями реконструктивного этапа, отказ от классовой борьбы, тяготение к уюту мещанского существования. Некоторые поэты (Кириллов, Голодный) прямо перерождаются в поэтов буржуазных.

Появляются, наконец, и «восстанавливаются в своих правах» ряд буржуазных и мелкобуржуазных эстетов, которые гражданской лирике пролетарских поэтов и попутчиков противопоставляют «анакреонические песенки» (Тарловский) «Кротонского полдня» (Б. Лившиц), барскую лирику «русской души» (Зарудин) и т. п.

Пролетарская поэзия

Всем памятно, что Безыменский (в 1923 г.), в противовес космической романтике «Кузницы», выдвинул лозунг показа «живого человека», живой и новой действительности, «мировой революции», скрывающей свой облик «за каждой мелочью» революционных будней. Безыменский выполнил тогда свою программу полностью, по крайней мере на первый взгляд. Он дал целый реквизит мелочей, начиная от шапки и папирос и кончая портфелем и валенками, а также целую галлерею «живых людей» от председателя Чека до «рабфаковца Феди». Однако внимательное изучение этих стихов показывает настоящую стоимость такой поэтической действительности. «Мелочи» во времени связаны с бытом того же военного коммунизма, от которого отталкивались «кузнецы» («Шапка», «Валенки» и т. п.), и являются не зарисовкой человека, а своеобразными символами боевого этапа нашей революции («Шапка»). Образы же строителей революционных будней лишены настоящей динамики, ибо они не показаны во всей сложности переживаний, во всей закономерности их поступков. Словом, Безыменский на этом этапе еще не показывает «живых людей» революции, а только их воспевает.

Его «Сердце человечье» («Молодая гвардия» 1928 г.) не является книгой, преодолевающей этот исторически обусловлен-

ный этап в развитии пролетарской поэзии и уже по одному этому в известной степени отстает от времени.

Так же, как и отдельные стихи, поэма «Феликс» продолжает прежнюю линию героического «воспевания» революции. Вождь железной Чека не представлен во весь рост, твердого сюжета нет, налицо лирико-эпические отрывки, построенные скорее на ощущениях самого автора, чем на показе настоящего «Феликса», который по воле автора сидит за столом, ездит в автомобиле и разговаривает со сторожем, не убеждая еще нас в своем реальном существовании (сцена со сторожем просто фальшива своей сентиментальной слезливостью). Отсутствие динамических средств, заставляющих почувствовать живого Дзержинского, Безыменский заменяет нарочитым авторским подчеркиванием приписываемых ему черт.

Не лучше в этом смысле и последняя поэма Безыменского (не вошедшая в книгу) «Парки», напечатанная в № 8 «Нового мира».

Несмотря на отдельные сильные места (сцена с нищим, ироническое «воспевание» уюта пражского мещанина, сцена с дочерью, оставляющей родителям крону «за кофе», сцена в парламенте), поэма не оставляет цельного впечатления, это скорее лирические фрагменты, композиционно не увязанные. Ряд сцен большого психологического направления смазан лирической «отсебятиной»; так, например, после красноречивого противопоставления двух инструкций («О любви к рыбам» и «О любви к людям») Безыменский портит все впечатление фигурой «разоряющегося» оратора, скорее смешного, чем гневного:

Тут у оратора
Волосы дыбом:
— Вы!
Это вы, к о л л е к т и в н ы й з л о д е й,
Жаждущий крови рабочих людей
Прикрывшись любовью к рыбам.

«Миниатюры» Безыменского дают некоторый выход в сторону накапливания психологических деталей, являющихся необходимым подспорьем при теперешних задачах более углубленного развертывания поэтических образов. Будущее покажет, насколько Безыменский справится с этой, безусловно, трудной и ответственной задачей.

* * *

А. Жаров пишет в авторском предисловии к «1-му тому» сочинений («Мол. Гв.»), что «ученические произведения» им в книгу не включены. Однако «1-ый том» содержит очень много таких незрелых, ученических, газетных стихов, имевших свой злободневный смысл, но абсолютно не звучащих сейчас. Период реконструкции не заключается только в хозяйственной перестройке, со старыми навыками работы социализма не построишь, новые формы производства требуют новых навыков, большей квалификации, большей культурности. 7-часовой рабочий день есть только первый шаг к переделке человеческих кадров, строящих социалистическое хозяйство. Таким образом перед пролетарским писателем становятся новые задачи. Он должен «перестроить лиру», если не хочет остаться позади. Культурно растущие массы не могут уже удовлетворяться одной агитпоэзией. Средний рабочий, судя по отчетам библиотек, усиленно читает классиков, знает в основном пролетарскую литературу и даже интересуется литературными дискуссиями. В таких условиях одного «строительного пафоса» для пролетарского поэта недостаточно. Перед ним стоят задачи углубленного проникновения в психику своего героя, показа нового человека не в качестве «гармонической» личности, а во всей его живой и противоречивой сложности, в борьбе социалистических, пролетарских, коллективистических тенденций с элементами мелкобуржуазного собственничества, шкурничества, индивидуализма.

Не говоря о «1-ом томе», который является подведением итогов минувшего этапа в общем движении развивающегося стиля пролетарской литературы со всеми достижениями и недостатками, этому периоду присущими, не говоря уже об этом историческом так сказать этапе, мы констатируем, что и последние вещи Жарова не знаменуют решительного поворота в его творчестве. Мы имеем здесь два факта: сборник стихов «Итальянское письмо» и поэму «Сантиментальный друг», напечатанную в журнал «Молодая гвардия» за этот год.

Те новые стихи (а их очень немного), которые вошли в «Итальянское письмо», не говоря уже о различии дарований, значи-

тельно ниже «заграничных» стихов Маяковского, даже в смысле постановки темы. Во всей Европе Жаров разглядел лишь кладбище «Пэр-Лашез», да плохую итальянскую фильму «из русской жизни». Восприятие капиталлистической Европы дано в этих стихах чрезвычайно примитивно: с одной стороны — стена коммунаров, с другой —

... на улице
Каждый шестой,
Если он не монах,
То шпик...

Художественная обработка также заставляет желать лучшего:

Жуткой драмы
Последнюю часть не смотрев,
Я ушел, вспоминая мать...
Лучше, думаю,
В зубы волкам попасть,
Чем здесь
Со смеху подыхать.

Комментарии, как говорится, излишни.

«Сантиментальный друг» также не прибавляет в творчестве Жарова ничего нового. Восхищение перед другом гражданской войны, комиссаром, отдавшим свои сапоги демагогу, комическая фигура этого же комиссара в «годуновских баретках» из театрального реквизита, не разделенная юношеская любовь, принесенная в жертву другу и бесчисленные лирические дифирамбы ему, — вот композиционная ткань поэмы. Отдельные удачные места не покрывают того, что вся поэма — не больше чем пережиток прежних лирических поэм самого Жарова.

Резюмируя следует сказать, что и перед Жаровым так же, как перед Безыменским, лежит трудная дорога прощупывания новых путей пролетарской лирики. Лирическая учеба, которую Жаров начал у Иосифа Уткина («Магдалина» и др.), может только помешать отысканию правильного выхода на этом трудном повороте пролетарской поэзии.

* * *

Живым предупреждением Жарову является книга М. Герасимова «Бодрое утро». Герасимов, который «споткнулся о нэп» вме-

сте с Кирилловым (о нем дальше), избежал опасности перерождения. Но он не смог запеть в один голос с «новыми птицами» пролетарской поэзии. Он просто выпал, как живая творческая сила, из ее рядов. В новом сборнике собраны вместе с последними стихами стихи и поэмы прежних лет (1900 — 1921 гг.). Дат в сборнике немного, да они и не нужны. Сборник в стиховом отношении представляет из себя единство, в котором трудно отделить наиболее старые вещи от самых новых. Построения, словарь, образы, ритмы — одни и те же.

Поэзия Герасимова до сих пор остается странной смесью пролетарской тематики, данной в образах мистически-символических. С одной стороны — заводы, мелькание маховиков, фабричные трубы, пламя горнов, взмахи молотов и т. п., с другой — «благовест мотора» и прочие церковные аттрибуты. Вот характерное в этом смысле четверостишие:

И я склоняюсь на колени
У плащаницы черных роз,
Душа крылит в немом моленьи
Под тихий пламень звездных слез.

Частый в творчестве Герасимова мотив любви развертывается также в условиях конкретной заводской обстановки, поднятой до символического обобщения и тем самым смещенной со своего реального плана:

. . . . . .
Ты в ожерельи красных горнов
И электрических свечей,
У ног твоих в вуалях черных
Металла золотой ручей.
. . . . . .
Плывешь со знаменем, воздетым
Над синей армией труда,
Где брыжжет негасимым светом
Ежевечерняя звезда.

* * *

С. Обрадович — один из немногих поэтов «Кузницы», поднявшихся на гребень следующей волны пролетарской поэзии. Поэт, сохранивший свою самобытность и в то же время до конца идущий с современностью. Перед нами две книги, вы-

шедшие в 1928 г. «Поход» (ЗИФ) и «О молодости» (Гиз). Первая подводит итоги прошлому (1920—24 гг.), вторая состоит из стихов более поздних (1924—28 гг.).

Эпиграфом ко второй книге «О молодости» следовало бы поставить первое стихотворение отдела «Зрелость». Обычная скупость и некоторая тяжеловесность поэта перестают здесь быть его недостатками. Эти качества приобретают даже особую выразительность. Читаешь и вместе с поэтом

Вдруг затихнешь гордый над суровой
Возмужалою строкой.

К тому же зрелость Обрадовича из таких, какую он сам правильно расценивает в стихотворении «О молодости»:

Не тлеть, а трепетать огнем,
Что б к солнцу—плоти нашей ярость,
И молодостью назовем
Кипучую такую старость.

Тематика книжки: труд, фабрика, революция, новый быт, интернациональная солидарность, молодость, борьба и упорство. Такие стихи, как «Куда ты, молодость?» не могут изменить общего впечатления от книги, которая рисует образ зрелого и мужественного борца, строителя и революционера.

* * *

Василий Казин — поэт чрезвычайно скупой в смысле стихотворной продуктивности и чрезвычайно насыщенный в смысле выразительности—выпустил в минувшем году «Признания», не первую по счету, но если судить по оригинальному материалу—всего лишь вторую (первая «Рабочий май») книгу стихов. «Рабочий май» давал возможность говорить о Казине, как о поэте большой выразительной силе, поэте пролетарском, или, вернее, околопролетарском, выражающем настроения ремесленных слоев большого города.

В «Признаниях» намечается безусловный поворот в сторону от ярко выраженной социальной тематики и тех ремесленно-трудовых мотивов, которые были характерны для первой книги В. Казина. За исключением нескольких стихотворений, идущих в плане «Рабочего мая» (отношение к творчеству, как

к любимому ремеслу, особая роль, отводимая песне и т. п.), за исключением 3 крымских миниатюр, стихотворения на смерть Есенина и поэмы «Лисья шуба и любовь», — все остальное представляет собою любовную лирику «внесоциального» порядка, хотя есть среди нее два стихотворения, проливающих свет и на эту сторону. В стихотворении «Я нет-нет и потемнею бровью»... Казин рассказывает о том, как на смену его недостаточно «утонченной» подруге, пришла «чужая», у которой «жаркая походка... грудь лучится... Вся — дразнящей страсти целина» (прямо, как в молчановском «Свиданьи», написанном правда, позже), о том, что не мог он побороть «плоть свою, хмельную плоть поэта, падкую на сладостную плоть»:

И за ней, за чуждой, за красивой
От тебя я, милая, ушел.
Были тщетны все твои призывы,
Даже клич борьбы, как сор отмел.

Поэт возвращается в конце концов в «ряды труда», осудив свою «сладострастную», чисто «телесную» любовь. Это в стихотворении. Книга же показывает другое. Любовная лирика Казина, сводящая мир к «черному всполоху» «поманивших глаз», к «тенистому смятенью искусительных... ресниц», «к хищному восхищенью» «лучистой грудью» и «жаркой походкой», —вся эта лирика, несмотря на очевидное формальное мастерство Казина, принципиально ничем не отличается от эротической лирики дворянско-буржуазной поэтессы Ахматовой. Те социальные мотивы, которые в казинскую лирику все же вкраплены, только подчеркивают асоциальный характер его настроений:

Но простого свиданья отведали
И глаза не великой борьбе,
Мою душу глаза мои предали
Молчаливо—капризной тебе.

Поэт пытается от капризов своей возлюбленной «найти перекладину к величавому гневу борьбы», но...

Но проклятым быльем, видно, туго ты вклинилась—
Не вскипали в тебе этих лет мятежи.

Таким образом вопреки сознанию самого поэта эта его лирика представляет очевидный уход от социально заостренной тематики в область традиционной любовной поэзии, являя тем самым некоторые опасные тенденции социального перерождения поэта. Угрожающим в этом смысле симптомом является также и стихотворение «Всплеск удивления», где явно ощущается ужас мелкобуржуазного индивидуализма перед городской индустриализацией:

Всплеск удивленья, трепет вдохновенья
Рассудком вылудил железной хватки век.

Поэма «Лисья шуба и любовь» построена на любовной и в то же время социальной трагедии героя, получившего отказ от отца любимой девушки потому, что он (жених) не имеет лисьей шубы. Герой бросается в лес, пытается убить лису, едет в город, где долго носится с мыслью:

... поймать того, кого расперло
Роскошью мехов, в глуши ночной,
И теплынь закутанного горла
Туго-туго стиснуть пятерней.

Наконец, решив, что этим он не поможет сотням других, которые находятся в подобном ему положении, герой приходит к пониманию следующей социальной аксиомы:

Чтоб из-за какой-то лисьей шубы—
О, безумье! — не терял навек,
. . . . . .
Человека человек!

Для этого

Надо взять за шиворот и дружно
Этот мир как прах перетряхнуть.

Основной недостаток поэмы при ее безусловной лирической силе — в том, что Казин не показывает реальных выходов для своего героя из его реально-мотивированной трагедии, ибо лирическая концовка, выражающая стремление автора «этот мир как прах перетряхнуть», в плане поэмы лиро-эпической, имеющей конкретный и реально правдоподобный сюжет, —

эта концовка является не разрешением трагедии героя в положительную или отрицательную сторону — безразлично, а лишь лирико-публицистской отпиской автора. За революционной фразеологией концовки прячется явно выраженное непротивленчество человека, отказывающегося от конкретной борьбы с преградами, стоящими между ним и любимой девушкой. Как будто этот вопрос не решается иначе в десятках случаев нашими комсомольцами на деревне! (ср. «Тракторный пахарь» Доронина).

* * *

Поэма Светлова «Хлеб» («Московский рабочий» 1928 г.) представляет собою скорее лирическую, чем эпическую зарисовку двух пар образов. С одной стороны — два красноармейца: молодой Моисей Либерзон—«гордость нации, застенчивый еврей, боевой потомок Маккавеев» и с ним — Можаев Иван; с другой — их отцы: старый Либерзон, переживший погром и старик Можаев, главный участник этого погрома, — враги, помирившиеся после следующего извинения Можаева:

— Извиняюсь, Либерзон,
За ошибку свою извиняюсь,
За изнасилование дочерей,
За разбитые ящики
Вашего комода,
Я очень извиняюсь,
Товарищ еврей,
Бывшая
«Жидовская морда».

Можаев извиняется, а «извиниться перед евреем — значит — стать его лучшим другом», и вот Либерзон отвечает:

— Я очень доволен!
Я рад чрезвычайно!
Допускаю возможность,
Что погром—случайность,
Что гром убил моих дочерей,
Что вы—по натуре
Почти еврей...

Приведенный диалог, так же, как и все зарисовки обоих стариков, показывают образы людей, сдвинутых революцией, но еще сохраняющих спецификум мещанского мирочувствования,

Можаев остается антисемитом в самом извинении. Либерзон типичен в своем слишком поспешном стремлении оправдать извинившегося (какая честь!) обидчика. Шовинистическая психология одного и рабская другого поколеблены, но еще не преодолены.

Вторая пара (сыновья) дает психику принципиально отличную от первой. Это — люди уже новые по-настоящему. Сын погромщика Иван Можаев еще сам ощущает всю необычность этих новых чувств:

Или будет нам обеим крышка
Иль до гроба будем вместе жить...
Никогда не думал я, братишка,
Что могу я
Жида полюбить.

Черты же забитости, подобострастия вовсе выветрены у молодого Либерзона. Он даже выступает в роли революционного бойца, более выдержанного, чем Можаев. Ободряет того в минуту растерянности и усталости.

Для того ли я без отдыха работал,
Для того ли я страдал в бою,
Чтобы это темное болото
Засосало голову мою...

говорит Можаев, стоящему с ним на посту Либерзону. И Либерзон отвечает:

Пусть в тумане заперты пути
Не грусти, Можаев,
Не грусти.
Ты из тех, кто ловит голубей
Не робей, Ванюша,
Не робей.

Мягкая ирония, свойственная Светлову, чрезвычайно помогает ему при создании образа старого Либерзона. Героический лиризм пронизывает строфы, посвященные молодым:

Выше, выше голову,
Моисей Самойлович.
Песню мою на тебе,
Иван Игнатьевич!
Возьми и неси ее
Над нашей Россией!

* * *

Виссарион Саянов выпустил в 1928 году книгу «Комсомольские стихи» («Моск. рабочий») куда вошли лучшие стихи за старые годы и напечатал в № 12 «Молодой гвардии» поэму «Картонажная Америка» (вышла отдельным изданием в изд. «Прибой» в этом году). О достоинствах Саянова достаточно говорилось; с оценкой его, как одного из способных молодых пролетарских поэтов, можно согласиться вполне. Революционную романтику гражданской войны, веселый задор комсомольской «братвы» и мощную поэзию ленинградских заводов Саянов отразил пожалуй ярче и увлекательней, чем кто-либо другой. Словесное его мастерство так же не подлежит сомнению. Таким образом последние две книжки Саянова интереснее будет рассматривать по линии тех новых тенденций, которые они намечают.

Виссарион Саянов один из немногих пролетарских поэтов, который сумел более или менее безболезненно использовать учебу у таких социально чуждых поэтов, как символисты и особенно акмеисты. До сих пор использование наследства дворянско-буржуазной культуры в этой внешне наиболее блестящей, но по существу наиболее гнилой ее части проходило у Саянова сравнительно безболезненно. Мужественную силу Гумилевского стиха Саянов сумел переключить и поднять на идейную высоту, не заимствуя упадочных эстетских настроений этого дворянского выразителя империалистских устремлений русской буржуазии.

Последние стихи Саянова не благополучны в этом отношении. Уже раньше он слишком увлекался иногда любимейшим приемом акмеистов: введением экзотической, необычной в том или ином отношении, лексики в строй стиха. Естественные в известном количестве «смачные» слова рабочего языка превращаются в случае их усиленного подчеркивания в так называемую «блатную музыку», эстетски смакуемую Саяновым. Приведу подобный подбор слов, взятых из одного только стихотворения («Как опять закружатся тальянки»: «шебуршать», «копер», «фефела», «рыло», «зюзя», «угрохать», «шлындать», «баская», «грубая», (красивая), «шеманать», «вахлаки», «фольшек» и др. Пролетарский поэт обязан бороться с блатным жаргоном, который

вместе с другими отрицательными влияниями люмпен-пролетарской, деклассированной среды проникает в рабочий класс. Поэтизировать этот язык — вещь едва ли правильная.

Тот факт, что блатная лексика играет у Саянова не бытовую роль, а лишь эстетскую, доказывает его увлечение всякой звучной лексикой чужеродного языка (название местностей, имен людей и др. не всегда обязательные по ходу стиха). Количество переходит в качество: учеба у акмеистов становится для Саянова вредной. Он должен усиленно подумать над своими дальнейшими путями, тем более, что «Картонажная Америка», последняя его поэма, не более чем дедективная безделушка (мастерская правда по форме), сделанная, как сознается сам автор в эпиграфе «мальчикам на забаву». Ирония, на которую расчитывал, приводя это выражение, Саянов, не воспринимается.

* * *

Панфилов — член ленинградской ассоциации пролетарских писателей, — поэт очень молодой и очень неровный как по формальным своим особенностям, так и идеологически. При некотором лирическом темпераменте, известной красочности и сочности языка стихи Панфилова часто срываются, по ритму, по языку и особенно композиционно.

В социальном отношении Панфилов — также очень неровен, и выражает он часто настроения наименее организованной части рабочего класса, его слоев, связанных с деревней и деклассированными элементами города. Отсюда тяготение Панфилова к блатному языку и многие его идеологические срывы.

Из провалов чисто идеологических можно указать на стихотворение «Сухум», в котором автор, получив письмо от друга, уехавшего в Сухум, спускается в свой «Сухум», Сухум в кавычках, т. е. пивную:

Я на веселом спускаюсь углу
В мутные дебри «Сухума».
Влага в бутылке моей—зелена,
Как черноморская, бьется волна.
Пена играет,
Фонтаном седым,
Брызг рассыпается россыпь;
Как пароходный,качается дым,

Дым от моей папиросы.
Мечется ругань и плавает шум.
Чем не Сухум.
С этим Сухумом на пару я рос.
Вырос — и дружба окрепла...

Стихотворение отравлено горечью настоящего чувства, и, что хуже всего, бессилием преодолеть эту проклятую «романтику» пивного быта, найти и указать выход.

Точно также в стихотворении «Привычный труд» труд заводского рабочего воспринимается как отупляющее в своем однообразии движение механизма, так что конец, относящийся как будто бы к рабочему, не могущему от старости итти на работу, становится настроением, вытекающим именно из этого повседневного однообразия работы:

И грусть, как некогда железо,
К тебе вплотную подойдет.

Отсюда понятен «выход», найденный Панфиловым в культивировании чисто пивных настроений: пивного разгула с его бесшабашной удалью, звоном гитары, «шпаной», «братвой» и т. п. Темп общественной жизни чрезвычайно слаб в стихах Панфилова. Прямо не верится, что его Санька Щеголь, который «по субботам гуляет с братвою в пивных», — «за книгой торчит по неделе», занимается физкультурой, в кружке и т. д.

Поэты деклассирующиеся и буржуазные

Мы видели в предыдущей главе, что из поэтов, входящих в основное ядро пролетарской литературы, не каждый и не во всем удерживается на той идеологической высоте, которую достигла пролетарская поэзия в целом. Отдельные поэты выражают в некоторых случаях чуждые пролетариату настроения и мотивы, иногда настроения прямо враждебные пролетарскому мпросозерцанию. Эти факты, изобличающие влияние мелкобуржуазного окружения на наши собственные ряды, являются в известных пределах явлениями не опасными, ассимилирующимися в творчестве самих поэтов, у которых они проявляются. Однако есть предел, за которым эти проявления чуждых проле-

тариату настроений превращаются в целую систему антипролетарского, иногда отчетливо выраженного буржуазного и мелкобуржуазного миросозерцания. В настоящую главу включены те пролетарские поэты, процесс перерождения которых в писателей мелкобуржуазных либо завершен окончательно, либо почти достигает того предела, за которым это перерождение заканчивается.

* * *

Владимир Кириллов выпустил в отчетном (1928) году свою последнюю книгу стихотворений «Вечерние ритмы» (Изд. «Федерация»). В этом же году вышло 2-е издание его I книги, куда вошли все произведения поэта за период с 1913 по 1922 г. (Изд. «Недра»). В конце 1927 года он выпустил «Вторую книгу стихов» «Голубая страна». Таким образом у нас имеются все основания для того, чтобы подвести итоги творчества поэта за внушительный промежуток в 16 лет.

На первом этапе пролетарской поэзии («Книга I», 1913—22 г.) Кириллов — один из пламенных певцов революции, «несметных и грозных легионов труда», идущих на приступ старого мира. Народнические мотивы, представление пролетариата в образе «мессии», хотя бы и «железного», лишали поэзию Кириллова идеологической чистоты, но были объяснимы на этом первом этапе создающегося стиля.

Следующий этап — поворот к нэпу. Самые пламенные певцы гражданских боев — Кириллов и Герасимов — встречают его растерянностью. Им кажется, что революция гибнет в волнах нэпа, и дрогнувших на своем посту пролетарских поэтов охватывает чувство глубочайшей безнадежности.

У Кириллова эти проявления паники перед внутренними натисками буржуазии намечаются еще до прямого перехода к нэпу. Уже в конце 1919 года, Кириллов пишет стихотворение, где Красная Москва, столица пролетарской революции, представлена, как царство благоденствующего мещанства:

> У юношей сладостно млели тела,
> Самцы петушились, кудахтали самки...

Показательным здесь является даже не самый факт своеобразного социального «дальтонизма», заставляющего поэта забыть

о «другой» Москве, о рабочей, — характерно, что паника пролетарского поэта перед классовым врагом завершается отказом от борьбы с ним, признанием его непобедимости, его «вечности»:

Все было прилично; все было в порядке,
Так будет и впредь — через тысячу лет.

Это социальное непротивленчество находит свое окончательное выражение в другом стихотворении, где сам поэт признается.

Так жалок я и так ничтожен,
Судите, виноват кругом,
Не вынимал ножа из ножен,
Врага не называл врагом.

Это чувство приводит поэта к ревизии боевого периода своего творчества:

Писал простые сочиненья,
Где все мечты, мечты и ложь...

Город, который воспевал Кириллов раньше, поворачивается своей теневой стороной. Из очага рабочей революции, из города мастерских, заводов и фабрик, он становится источником разложения, питает самые упадочные стороны человеческой психики, вырастает в грандиозный образ дьявола, в железную западню, где даже «грохот гранита и трубное пенье» терзают поэта «демоническим хором». У него из груди вынимает «Кто-то жестокий» человеческое сердце, чтобы заменить его механическою игрушкой. Социально разлагающееся сознание деклассированного поэта создает «дьявольский» образ «лысого бухгалтера», который прикидывает людей на счетах, предопределяя каждому место в «железном хоре», из которого не вырваться никому.

Это настроение обреченности проходит через целый ряд стихов в образах совершенно недвусмысленных и превращается в социальный нигилизм человека, лишенного последних связей с творчески жизненным классом:

Ты мудрым стал, поэт...
Ты смотришь на цветок, что к вечеру завянет,
С улыбкой жесткою прожженного плута.

Еще один шаг — и нигилизм заменяется настроениями на первый взгляд противоположными, по сути же вытекающими

из него: ум, потерявший опору в действительности реальной, находит успокоение в «идеальной» и привлекательной стране, созданной его воображением:

Я давно покинул эту землю,
Я в иной блаженствую стране:
Пению таинственному внемлю,
Плаваю по розовой волне.

Для последних стихов Кириллова характерно отчетливое влияние символистов. Раньше это влияние было более или менее ограничено и объяснялось недостаточной классовой четкостью складывающегося стиля. Сейчас Кирилловым берутся уже не отдельные приемы, а вся выразительная система поэтического языка, присущего символистам. И это естественно: реставрированный идеализм обуржуазивающегося поэта легче всего вступает на проторенный путь идеалистических же выразителей предвоенной буржуазии.

* * *

Михаил Голодный — поэт «второго поколения». Его первые книги («Сваи» — 1922 г. «Дороги» — 1923 г.) идут в общем плане второго этапа пролетарской поэзии (Безыменский, Жаров, Кузнецов, Светлов, Ясный и др.) по линии первой «комсомольской» лирики, проникнутой пафосом «восстановительного периода» (группа «Молодая гвардия»). После ожесточенных споров Голодный вместе с некоторыми другими «молодогвардейскими» поэтами выходит из МАППа, переходит к Воронскому в созданную им группу «Перевал», которая до сих пор остается организацией «попутчиков». (Идеологи — Воронский, Лежнев и Горбов). Разногласия с основным ядром пролетлитературы продолжаются и по линии творческой. Четкие классовые установки сменяются расплывчатыми настроениями «любви и грусти», которые превращаются зачастую (Голодный, Ясный) в прямое «упадочничество»:

Не по плечам дана нам кладь,
Не по глазам дано нам видеть.
. . . . . .
В стране Советов в кабаках
Живут рабочие поэты.

Последняя книга Голодного «Новые стихотворения» («Молодая гвардия» 1928 г.) отчетливо показывает буржуазное перерождение автора.

Вся книга написана в плане романтического ухода от современности. В стихотворении «Виденья» Голодный как бы дает программу своего творчества и свое отношение к личности поэта. В его представлении образ поэта не уходит особенно далеко от образа, характерного для старой поэзии, образа особенно ярко нарисованного в пушкинском «Пророке». Правда, у Голодного отсутствует ирреальный голос божества, делающего поэта своим избранником и посланником, но его поэтические «виденья» — именно виденья,—они так же и «сверхъестественны»:

Огромная открылась пасть высот,—
В могиле я.
Вот, извиваясь, черви
Кругом меня...

Разрешение мотивов творческого процесса дано здесь в плане нарочито ирреального переживания космических видений. В книге есть еще два стихотворения на ту же тему, и в них также сплошной бред: поэт бродит «точно во сне», слышит неведомые голоса, называющие его по имени. Природа и время переживаются им как бы в бреду:

Как стекла цветные,
Висят небеса...
Кто мог их так низко повесить?
И душно...
Должно быть четыре часа,
А может быть, семь или десять.

Переходя к изображению человека, Голодный дает его настолько обще, что последний также превращается у него в какой-то романтический символ. Это — «возмущенные», которых «сторонится человек, и любит косая петля». Это — «пушкарь», взрывающий свое сердце ненавистью потому, что «пали его сыновья на русских полях», потому что... «терзает его хозяйское счастье во сне». Это — «гармонист», растрогавший поэта хорошей игрой. Это — «голодные» всех времен и национальностей. Все эти образы чрезвычайно расплывчаты и неконкретны. Эти стихи могли быть напечатаны и в дореволюционных журналах, потому что мало

чем отличаются от романтической лирики революционно-настроенных поэтов прошлого. Когда Голодный пишет о советской современности, она дается у него сквозь призму разочарованного пессимизма.

— Иду,
И будни надо мной
Знамена вяло развернули.

Орудия мирного труда воспринимаются как признаки позорные. Там, где выступал раньше оратор, —

Кирка кривая и лопата
Теперь насмешливо торчат.

Этим картинам противопоставляет поэт картины войны (гражданской), когда «нам пушки музыкой звучали». Правда, герой внешне крепится, но концовка показывает, что только война кажется ему единственным и желанным избавлением от нерадостных буден с их «воловьим трудом»:

Но петь, но петь
Все тяжелее
Средь громких слов и малых дел!

Совершенно очевидно то реакционное содержание, то неверие в творческие силы пролетарской революции, которые скрываются за романтической идеализацией гражданской войны, за противопоставлением ее «вялым будням».

Этой же идеализации посвящено стихотворение «Романтическая ночь», где «Война» свою большую тень бросает на кровать спящего поэта и где предъявляют ему обвинение в предательстве герои гражданской войны.

— Ты Украину не любил.
Тебе
Вода — не кровь,
Ты Украину позабыл,
Все пишешь
Про любовь.

Естественно, что если героике военного столкновения противостоит только любовная лирика и покой на «соломенном тюфяке», тогда иного выхода кроме войны нет, тогда война — единственное спасение революции.

Последнее стихотворение, о котором мы считаем необходимым упомянуть («Призыв»), развенчивает современную молодежь (в том числе и революционную):

Века нам отданы в наследство,
А мы над истиной одной
Сидим, не в силах наглядеться,
Глумясь лукаво над другой.

Эта молодежь, «хвастливо павлиньи распустив хвосты», «гогочет во след всему» и подменяет «любовь распутством».

С такою молодежью много не сделаешь. «Выход» — один: опять-таки в военном столкновении, и Голодный зовет героев Перекопа повторить боевые дни. Голодный клевещет на революцию: ее героев — героев Перекопа незачем звать Голодному: они, засучив рукава, ворочают «малые дела» революции и не считают ни ее будни «вялыми», ни ее кирку «насмешливой».

* * *

Самый факт попутничества, как результат идеологического влияния господствующего класса, сопровождается постоянными изменениями в сознании попутчика, по линии изживания эгоцентрических настроений, индивидуалистических тенденций и т. п. Буржуазными называю я в этой главе поэтов, сохраняющих «естественное состояние» мелкого буржуа, которому наплевать на все кроме своего духовного мирка. А так как действительность постоянно напоминает о себе, то наиболее частым выражением этой группы является «уход в себя», создание иллюзорной действительности в мире искусства, старательное вытравление всего, что хоть сколько-нибудь напоминает о действительности реальной, словом то, что Плеханов называл «искусством для искусства». Иногда действительность не выключается из сферы сознания, но тогда она появляется лишь как материал для эстетских переживаний поэта.

Н. Браун («Новый Круг», изд. «Прибой») сравнивает свои стихи с неведомыми воздушными кораблями, проплывающими над человеческим горем и радостями:

Над слухом человеческим,
Над площадью земли

Плывут мои словесные,
Плывут мои певучие
Цветные корабли.
. . . . . .
Над спящими,
Над падшими,
Над стуком торгашей
Неслыханными брызгами
Для темных человеческих
Загубленных ушей.

* * *

Уходом от действительности является и книга М. Тарловского «Иронический сад», книга сплошь построенная на любовных мотивах и эстетских упражнениях. В область сновидений, «чистой любви», «искусства для искусства» и тому подобных вещей, нарочито отвлеченных от общественного их содержания, противопоставленных искусству-«агитационному» (как будто всякое искусство не является классово-агитационным), — именно в эту область чаще всего прячется мещанин, ущемленный революционной действительностью. Вот что говорит один из героев Новикова в рассказе «Хромая любовь»:

«Работа моя государству — это в порядке вещей, а в свободное время я... как бы сказать, «частник». Ну, да что в этом, собственно, предосудительного? Допустим, мечты... пускай, сновиденья».

Для мелкого буржуа естественно не понимать, что классовая психология заключена в области личных отношений так же, как и в прямом политическом выступлении.

* * *

Если не считать нескольких чрезвычайно слабых «гражданских» стихов Н. Зарудина («Перевал»), то вся его книга «Полем-Юностью» есть очевидный уход от революционной действительности либо в стилизованный мир «древней Московии», либо в область «избранных чувств», посвященных преимущественно охотничьей лирике, если ее так можно назвать.

Снова подснежники... Сколько б ы л о г о,
И з ж и т о г о в этом! На, вот, посмотри:
Вальдшнепа графа Алексея Толстого
Принес я с роскошной, первой зари.

Если оставить в стороне безвкусицу вроде «роскошной» зари, что это как не новое смакование барских «избранных» чувств, новая слеза, оброненная «на могилку русской души».

А вот новое издание дружининского «русотяпства»:

Такая Россия! Как небо простая,
Такая большая, как сон.
Ч о р т т е б я в и д н о в к о н е ц р а з г а д а е т,
Родина дальних сторон.

Отсюда же — «светлое причастие», «русские дали», «грусть» и тому подобные лирические аксесуары, которые Воронский не преминул бы по-тэновски объяснить влиянием русской природы (см. статью Воронского об иваново-вознесенских поэтах).

Отсюда же, наконец, в стихах Зарудина, — очевидное влияние Блока, Бунина, Есенина и др. особенно «русских» поэтов, с их «истинно-русской» грустью, кабацкой лирикой и т. п.:

Здесь такие луженые глотки:
Смоет пробку, и разом — в конец —
Ты забулькай, зеленая водка,
Не сморгнув пролетай, огурец.
. . . . . .
Гармонист изольется, рыдая,
А как глянет: — Давай! Разгуляй!
— Прощевайте и вы, дорогая.
— Луг-душа, навсегда прощевай!

* * *

Книга Н. Заболоцкого «Столбцы» вышла в 1929 г. и уже встретила восторженную оценку на страницах «Звезды» (рецензия Степанова в № 3). Трудно сказать, кто больше повинен: рецензент — написавши или редакция — поместивши этот отзыв, политически вредный, показывающий абсолютное неумение автора рецензии разобраться в стихотворном материале.

Поэзия Заболоцкого, провозглашенная необычайно оригинальной, полной «здорового физиологизма» и т. п., противопоставляется «эстетской позе» Сельвинского. Это называется «попасть пальцем в небо». Сельвинский при всех его ошибках меньше всего повинен в эстетизме (кроме ранних конечно стихов). А вот «здоровый» и «физиологичный» Заболоцкий весь построен на типично-эстетском пародировании В. Хлебникова и Пушкина. Нарочитое нарушение классического 4-стопного ямба, выдержанного, кроме этих случаев нарушений. Смещение рифмовки только в отдельных местах. Нарочито архаическая и нарочито грубая лексика. Характерные для Хлебникова семантические приемы, которые здесь не место разбирать. Все это, приложенное к современной тематике, создает впечатление нарочитого словесного гурманства, где форма явно противоречит притянутому за волосы содержанию, а потому, как это и бывает в пародии, существует как бы сама по себе.

Тут девка водит на аркане
Свою пречистую собачку,
Сама вспотела вся до нитки
И грудки выехали вверх...

. . . . . .

Его вспотевшие подмышки
Протяжный издавали звук.

. . . . . .

И в звуке том—Тамара, сняв штаны,
Лежала на кавказском ложе,
Сиял поток раздвоенной спины,
И юноши стояли тоже.

. . . . . .

Парит на женщине герой,
Стреляя в воздух пистолетом.

. . . . . .

И этих девок упокой
На перекрестке вверх ногами.

Животы, подмышки, груди, бабы, девки, мужик, — таков небогатый лексикон, на котором играет Заболоцкий, применяя этот «внесоциальный физиологизм к черезвычайно социальной советской действительности».

* * *

В заключение следует указать две книги явно буржуазных поэтов, живых обломков от корабля довоенной поэзии,— акмеиста О. Мандельштама и «футуриста» Б. Лившица.

О стихах Мандельштама писалось достаточно. Можно рекомендовать, например, хорошую статью Г. Лелевича, напечатанную в «Красной нови» за 1925 г. За это время не случилось ничего, чтобы заставило изменить мнение о творческом лице Мандельштама. Да и стихов, написанных после 1925 г., в этой итоговой книжке Мандельштама нет.

Б. Лившиц — поэт, состоявший в довоенной группе кубо-футуристов, но никакого отношения к футуризму не имевший (он — скорее символист), выпустил в 1928 г. итоговую книгу (1908—1927 гг.) «Кротонский полдень».

Книга построена почти целиком на античных стилизациях. Для примера достаточно будет хотя бы одного четверостишия (первого в книге):

Да будет так. В залитых солнцем странах
Ты победил фригийца, Кифаред.
Но злейшая из всех твоих побед —
Неверная. О Марсиевых ранах
Нельзя забыть.

Было бы утомительно выписывать многочисленные примеры подобного тица. Любопытнее — другое: вплоть до самого последнего времени Лившиц пишет совершенно так же, как писал он в 1908 г. История для этого эпигона буржуазного стиля как бы остановилась (то же самое с Мандельштамом, с покойным Сологубом и многими другими).

Вот как расценивает эпоху и свое творчество (а это относится ко многим) сам Лившиц:

Куда ни глянь — курчавый произвол
Водоворотов...
Масличное дыхание чумы
И паводью воркующая слава —
Бежим, мой друг, покуда живы мы,
Смертельных радуг водостава!
Бежим, бежим! Уже не в первый раз

Безглавая уводит нас победа
Назад, в самофракийский хризопраз
Развоплотившегося бреда.

«Развоплотившийся бред», — прошлое, реставрированное в прозрачном мире литературной стилизации — единственное место, куда еще могут спрятать голову эти последние эпигоны буржуазного стиля, спасающиеся от «смертельного» для них водостава революции.

Попутчики

Совсем недавно (№ 22 «На литпосту» за 1928 г.) было опубликовано «Письмо в редакцию», подписанное «Литературным центром конструктивистов (Л. Ц. К.)». Это письмо подытоживало дискуссию, поднятую на страницах советской печати отдельными теоретиками конструктивизма (К. Зелинский и др.), по вопросу о пересмотре термина «попутчик», выдвинутого в свое время по отношению к тем писателям, которые идут вместе с советской властью, но пролетарскими все же не являются. Вот что имеется по этому поводу в письме Л. Ц. К.: «... этот термин давным-давно уже нуждается в пересмотре, так как не охватывает всей суммы явлений на этом писательском фланге. По мысли автора этого термина (Л. Троцкого), слово «попутчик» должно обозначать, что писатель идет с революцией по пути до известного предела. Таким образом писатель, который идет (в своем творчестве) с революцией до конца, не умещается в эти рамки». Из приведенного тезиса следуют так сказать «оргвыводы»: «Мы полагаем, пишут конструктивисты, что термин «новопопутнический» писатель и «пролетарский писатель» на практике часто должны быть объединены... В частности мы, конструктивисты, рассматриваем себя как крыло пролетарской литературы[1] в широком смысле этого слова».

Разберемся в приведенном положении, которое является классическим образцом софизма. Ложной посылкой является в данном случае определение «попутчика», будто бы заимствованное у Троцкого. Центром в определении Троцкого является

[1] Подчеркнуто мною.—*С. М.*

не само положение «до конца» или не до конца идет с нами попутчик, а те причины, которые делают это сомнение законным. Вот как показывает специфику «попутничества» Троцкий: «Литературный и вообще духовный облик их («попутчиков».— *С. М.*) создан революцией, тем углом ее, который захватил их, и все они приемлют ее, каждый по-своему[1] Но в этих индивидуальных приятиях есть у них у всех общая черта, которая резко отделяет их от коммунизма и всегда грозит противопоставить ему. Они не охватывают революции в целом, и им чужда ее коммунистическая цель» (Л. Троцкий «Литература и революция», с. 41—42). Однако положения Троцкого действительно дают достаточный повод для путаницы, ибо есть попутчики (а к ним относятся и конструктивисты), которые, по крайней мере на словах, принимают и «коммунистическую цель» революции. Определение Троцкого относится к «мужиковствующим» (Всеволод Иванов, Пильняк и др.), наконец даже прямо к кулацким поэтам (Клюев, Есенин). Троцкий, наконец, и не мог дать четкого определения литературного «попутчика», ибо для этого нужно знать того, кто для пролетарской революции является не «попутчиком», а ее товарищем и ее литературным выразителем, т. е. нужно понимать сущность пролетарской литературы, иметь четкое определение пролетарского писателя, а Троцкий его не имел, потому что отрицал самую возможность пролетарской культуры. И все же у Троцкого имеется наметка правильного определения, наметка, которую вовсе проглядели конструктивисты, когда ссылались в своем письме на Троцкого. Троцкий прав, когда говорит о том, что попутчик «не охватывает революции в целом», что он приемлет ее «по-своему». Конструктивисты пытаются, правда, взять быка за рога, они пытаются доказать, что и по существу между ними и пролетарской литературой нет никакой разницы. Для этого из старых платформ ВАППа выписывается определение пролетарской литературы: «Если под пролетарской литературой понимать литературу, познающую мир с точки зрения пролетариата, служащую рабочему классу в его борьбе с капитализмом и в строи-

[1] Подчеркнуто мной.—*С. М.*

тельстве нового социалистического общества, то многие произведения и так называемых попутчиков целиком удовлетворяют этой формуле». Если брать приведенное определение в той части, где оно говорит о функциях литературы, то поводов для злоупотребления достаточно, ибо многие произведения дворянских классиков служили и продолжают служить «рабочему классу в его борьбе с капитализмом». Конструктивисты чересчур много на себя берут, когда уверяют, что их произведения «познают мир с точки зрения пролетариата», однако даже и не в этом суть: идеологически (т. е. «точкой зрения») многие попутчики чрезвычайно близки пролетариату, но это не мешает даже коммунистам, даже бывшим рабочим оставаться в литературе попутчиками, т. е. воспринимать революцию «по-своему», а не по-пролетарски (Малашкин и др.). Дело следовательно не столько в «точке зрения», сколько в мироощущении, ибо именно на дверях искусства с наибольшим правом можно повесить известное изречение: «Благими намерениями вымощен ад», ибо «не всякий, кто говорит: Господи, Господи! внидет в царствие небесное». А с этой «точки зрения» требование конструктивистов, заключающееся в расширении понятия «пролетарский писатель», — требование опасное, ибо оно выбивает из наших рук оружие четкого классового анализа, заменяя его расплывчатым оппортунистским понятием «писателя-сореволюционника».

В пересмотре нуждается не самый термин «попутчик», а те советские писатели, которые пользуются этим достаточно почетным званием незаслуженно, а от такого пересмотра не застрахованы и отдельные конструктивисты, несмотря на их высокое мнение о классовом существе своего творчества.

Те произведения, которые поэты, входящие в группу конструктивистов, опубликовали за 1928 год, показывают, что мы имеем в лице этой группы поэтов чрезвычайно талантливых, близких пролетариату, но поэтов, имеющих и ряд антипролетарских тенденций, особенно склонных проявиться сейчас, в период обострения классовой борьбы.

* * *

Прежде всего — Игорь Сельвинский. О «Пушторге» писалось достаточно, и касаться этой темы вновь следует лишь

в порядке обстоятельного разбора, для которого нехватило бы места в настоящем обзоре. Во всяком случае тенденции гипертрофированного индивидуализма, заложенные в образе Полуярова, неумение бороться с наглеющим мещанством (Кроль), говорящим «от имени партии», неумение пока еще увидеть живые силы в самом рабочем классе,— черты, отмеченные марксистской критикой в «Пушторге»,—показывают, что Сельвинскому еще многое нужно преодолеть для того, чтобы вплотную подойти к пролетариату.

Стихотворная повесть Сельвинского «Записки поэта» построена в двух планах: во-первых, она показывает самое «рождение» поэта, процесс открытия в себе творческих способностей провинциальным молодым человеком; второй план — сближение поэта-провинциала с «недюжинной дюжиной», как Сельвинский называет конструктивистов.

«Записки» рисуют образ провинциального мещанина, который движется от своего романтического прошлого (смотри первые главы и стихи Нея, приложенные в конце) к своему нынешнему конструктивному состоянию. Плохо здесь то, что социальная среда, показанная довольно убедительно «в «повести» (гимназия в первой половине, литературная богема — во второй),— ни в какой степени не обеспечивает пролетарского воспитания того идеального человека, тип которого неясно, но все же намечен в «Записках». Можно возразить, что Сельвинский и не обязан создать пролетарский образ. Это верно. Но показанная в повести среда не обеспечивает даже приближения к пролетариату. Идеалом этой среды в лучшем случае будет действительно Штольц, каковым по сути и является Полуяров в «Пушторге» (характерно, что социальное формирование Полуярова как бы специально замолчено Сельвинским в романе).

Большинство стихов из книги «Ранний Сельвинский» (Гиз) являются как бы расширенным изданием сборника, приписанного Сельвинским Нею. Для характеристики этих стихов достаточно одного четверостишия:

Бал. Разъезд. Влюбленный плен.
И лицо в тумане тюля.
Всенощь рыцарских колен
Подле ботик в вестибюле...

Эти действительно «гимназические» стихи, иллюстрирующие процесс творческой учебы молодого Сельвинского, не минувшего обычных для начинающего поэта влияний Блока, Бальмонта и Северянина (см. соответствующие признания С. Третьякова), — любопытны конечно для исследователя, но было большой ошибкой и явной эксплоатацией процентов того авторитета, который имеет сегодняшний Сельвинский, печатать эти стихи сейчас.

* * *

Заслуга Сельвинского и конструктивистов вообще — что дает им безусловное преимущество перед их литературными родителями из Лефа — намеченный переход к большим жанрам.

Прокламируемый конструктивистами тактовый стих, усиленный упор на смысловую сторону стиха (прозаизмы, локальный принцип и др.), — все это лишь неизбежный переход к созданию эпического жанра, который немыслим в условиях лирической напряженности лефовской поэзии.

Лефы (и довоенные футуристы) принадлежали к поколению деклассированной городской интеллигенции; конструктивисты — это молодое поколение советской, но еще не пролетарской интеллигенции. Принципом первых было разрушение (в том числе и в плане чисто эстетическом, как разрушение композированных буржуазной литературой форм), задачей вторых, как показывает само название группы, является созидание, апология техницизма периода восстановительного. Общие задачи определили и поэтику: разрушительное, формальное экспериментаторство футуристов заменено локальной установкой, подчиняющей форму содержанию.

В плане создания эпического жанра следует рассматривать и «Сергея Ардатова» Н. Адуева.

Первая задача поэмы: показать крушение военнокоммунистического романтизма в обстановке строительного этапа, — выполнена удачно за исключением некоторых гиперболизмов, переходящих в гротеск, в оперетку («техника» любви).

Конструктивисты — за строительство, они за технику и советскую власть, это — несомненно. Но понимают ли они, что

мы строим, понимают ли, что это не период простой хозяйственной стабилизации, а небывалый еще опыт социалистической реконструкции хозяйства? Понимать этого нельзя, если тебе чужды те пружины, которые движут всем, пружины, заключенные в интересах господствующего класса, в живых массах и отдельных личностях, составляющих этот класс. Осознание второй более трудной задачи, показ интересов, движущих реальными людьми, будет в случае своего выполнения фактом действительного приближения к пролетариату группы наиболее талантливых попутчиков, которых мы имеем в конструктивистах.

* * *

Н. Панов (Дир Туманный), давший за последнее время ряд интересных стихов в журналах («Новелла», «Н. Гумилев» и др.), плохо представлен книгой, вышедшей в «Круге» под названием «Человек в зеленом шарфе». Центральная вещь книги—поэма под тем же самым заглавием — напоминает приключенческие кино-фильмы. Об этом говорит уже оглавление глав: «Заседание вождей», «Фашисты действуют», «Черный авто» и т. п.

В этом же плане написаны «Стихи о кино». Лирика Панова агитационна. «Упражнения» — мало интересны. Отрывки из поэм любопытны по замыслу, но дают мало материала для окончательного итога. Хороша поэма «Домик в Свердловске», поэма, которая намечает новый этап в творчестве Панова и также является решительным поворотом к эпическому осознанию революционной действительности. Книжка Панова подтверждает, что творчество поэта в целом всё же растет в сторону, нужную нашей революционной действительности.

* * *

Необходимо также отметить В. Луговского, который представляет безусловно левое крыло конструктивизма и нуждается в особой оценке. Стихи Луговского, построенные почти целиком на тематике гражданской войны (но не в плане ее нарочитого противопоставления «серым будням», как у Голодного), развертывают один постоянный мотив бодрости, готовности к действию и безусловного устремления к революции («Мускул», Федерация 1929 г.).

* * *

Последние книги Маяковского (Но. с.) и Асеева («Молодые стихи») умышленно выключены из настоящего обзора. О них лучше говорить в связи с творчеством поэтов в целом (в Гизе вышли полные собрания их стихов), а также в статьях, специально для этой задачи отведенных.

Из других особенно продуктивным в обзорном году оказался бывший лефовец Дм. Петровский, выпустивший в этом году две книги («Червонное казачество», ЗИФ и «Черноморская тетрадь», «Молодая гвардия»).

В «Червонном казачестве» Петровский дает главным образом стилизацию песенных мотивов, куда вкраплены иногда слова, формально напоминающие о Красной армии, но эти слова так же легко выбросить, потому что не они составляют живой ткани поэтического образа в военной лирике Петровского. Внимание Петровского направлено на внешнюю сторону войны. Динамика конного рейда, развивающиеся бурки и взметенные сабли, звон оружия и слова боевой команды; иногда походные песни и походная любовь казака. Для показа этой внешней динамики довольно удобны и старые футуристические опыты Петровского по разработке ритмико-звуковой стороны стиха:

Ниже. Деревеньки,
Ниже сядь. —
Пики, в стремя брепькнув,
Уж висят.
Налетят кубанцы
На рысях.
Станут улыбаться —
Нож в усах.

Или

Чекувамбир, вамбумбир,
Вамбумбир.
Где нам, братцы, бабу бы
Раздобыть?

Такой же внешний подход к морской тематике, как к поводу для романтического развертывания мотивов преобладает у Петровского и в «Черноморской тетради». Образы бури, «удалой» матросской натуры, стилизация матросского фольклора и т. п.

Даже героическое прошлое «Очакова» и «Потемкина» воспринято преимущественно с внешне-романтической стороны. Характерно, что попытки объединить отдельные стихи в целые системы (отдел «Черноморская тетрадь») остаются механическим объединением лирических отрывков. Лефовцам нехватает костяка той целеустремленности к реальной жизни, которая имеется у конструктивистов. А Петровский вдобавок всегда побивал рекорды композиционной неслаженности, о чем говорит например в «Червонном казачестве» такая вещь, как «Данило Донбасс в Чарторыйске».

* * *

Не приближает «Леф» к современности и Кирсанов своей поэмой «Моя именинная» (ЗИФ). Формальные и словесно-каламбурные фокусы, которые портили лучшие вещи Кирсанова раньше, становятся здесь центром поэмы:

Па
па
пе
ред
вором
в уг-
лу
склад...
Делает шпион
Затвором
к у
к л у к с
к л а п.

Вся поэма по существу является лишь формальным экспериментом, построенным на литературной пародии.

* * *

Н. Тихонов, который после блестящей и близкой революции книги «Брага» пошел по пути интонационной разработки синтаксиса, — дает сейчас результаты этой работы в книге «Поэм» (Гиз). Одна поэма («Шахматы») написана в 1923 г., три («Красные на Аркасе», «Лицом к лицу», «Дорога») — в 1924 и одна («Выра») — в 1927 г.

Поэмы 1923/24 гг., представляя скорее циклы лирических стихов, объединенных темой, чрезвычайно мало радуют при всем их формальном мастерстве, ибо это мастерство — холодное; следы формального опыта тяготеют над этими вещами, заставляя относиться к ним исключительно как к эксперименту, несмотря на явные усилия темы («Красные на Араксе») пробиться кое-где сквозь проволочные заграждения формальных упражнений. Впрочем и сам Тихонов верно расценивает эти свои поэмы в одной из них, когда пишет:

Запутав,
Швыряю эти строки
Любителям на шею.

Так же, как многие стихи Пастернака, эти поэмы Тихонова годятся только для «любителя». Повторяю, что попытки реализации и современной и революционной тематики имеются, но почти везде тема вряд ли доходит до читателя.

Последняя поэма («Выра») лучше других в том отношении, что здесь Тихонов вслед за Пастернаком (поэмы о 1905 г.) пытается разрабатывать революционную тему так, чтобы формальные приемы из цели стали бы средством. Эксперимент отходит на задний план. Язык становится проще; образы и сравнения не мешают восприятию действия.

Отрицательной стороной остается то, что эпический сюжет еще не вылился из-под власти расплывчатых лирических установок. Чеховским «ружьем, которое не стреляет» остается, например, фигура поэта-телеграфиста, тщательно разработанная, но не играющая никакой роли в сюжете.

Однако самый факт эпической установки так же как и работа Тихонова над прозой говорят за то, что мы имеем безусловный сдвиг из того творческого и главное асоциального тупика, в котором находился поэт долгое время.

* * *

В творчестве Елизаветы Полонской («Упрямый календарь»), этой безусловно культурной поэтессы, уживаются две противоречивых тенденции. С одной стороны стихийное устремление к революции, с другой стороны в ряде стихотворений перед нами до-

вольно отчетливо проступают черты богемского анархизма и даже упадочничества, как например в стихотворении на смерть Есенина, которое Полонская кончает так:

Прощай златоглавый! Счастливый путь
Тебе от шутейшего братства!
Мы все ведь шальные. Когда-нибудь
И нам надоест притворяться,

Особенно показателен в смысле определения социального лица Полонской «лирический фильм» «В петле», написанный, правда, по признанию самой поэтессы тогда, когда «смысл эпохи был еще неясен для многих», т. е. в период перехода к нэпу. Поэтесса пытается переложить ответственность за эту вещь с себя на героя. Прописной марксистской истиной является однако тот факт, что действительность всегда преломляется сквозь призму сознания и что «интонации героя» и его «взгляд на жизнь» детерминированы теми же социальными условиями, которыми обусловлено сознание самого автора.

В центре поэмы — образ бывшего матроса, а теперь бандита Леньки Пантелеева; портрет Пантелеева нарисован в тонах явно восторженных.

Новый этап революции (переход к нэпу) воспринимается Пантелеевым как ее предательство:

Безмятежно спи, делец,
Далеко еще конец!
Революция тебя охраняет.

Бандит Пантелеев превращен автором в революционера-террориста:

Революция еще не окончена:
Пускай погоняются с гончими!

Елизавета Полонская безусловно ненавидит «старый мир», сытое, толстозадое мещанство с его укладом, моралью и обликом. Но противопоставить ему что-нибудь, кроме анархического бунтарства (и здесь дело не в одной «Петле») поэтесса пока-что не может. Отсюда социальная галлерея ее героев, их блатной язык, их настроения.

* * *

М. Зенкевич выпустил в 1928 г. книгу стихов «Поздний пролет». Действительно: имя Зенкевича, бывшего акмеиста, сто-

ронника идей Рене Гиля о «научной поэзии» — почти не встречалось на страницах советской печати до выхода книги, которая показывает, что «пролет» хотя и «поздний» направлен все же в сторону рабочего класса.

Старые стихи Зенкевича, помещенные в первом разделе, (1911—16 гг.) с их «вещностью», предметностью и т. п., показывают типичного акмеиста, поэта предвоенной буржуазии, с ее колонизаторством и вкусом к реальной жизни. Однако уже военные стихи Зенкевича («Пашня танков», «Берлин перед войной» и др.) показывают его отход от правящего класса и выявляют возникающие симпатии к пролетариату (см. заключительные строки указанных стихотворений, посвященные Марксу и мировой революции).

Конечно всякий поворот труден. И у Зенкевича есть стихотворение, чрезвычайно ярко характеризующее этот поворотный для него момент: отход от одного класса, когда еще не найдено место в другом. Поэт сравнивает себя с одиноким вороном, который спокойно следит за отлетающей на юг гусиной стаей:

Он, не смутясь пролетом беспокойным,
Не бросит оскудевших мест родных,
В нужде питаясь мусором помойным
У ям оледеневших, выгребных.

. . . . . .

Меня ободрил криком ворон старый:
И я, как он, невзгодой несразим,
С угрюмой гордостью снесу удары
Суровейшей из всех грядущих зим.

Любопытнее всего, что стихотворение помечено 1918 годом.

Стихи о Чапаеве, Поволжьи, «Потемкине», рабочей Эстонии и др. показывают безусловное продвижение Зенкевича к революции.

Крестьянские поэты

Тот факт, что крестьянство социально неоднородно по самой своей природе, конечно, нашел свое прямое выражение в современной поэзии. С одной стороны мы имеем явно выраженных представителей зажиточной и даже кулацкой части деревни (Клюев, Клычков и др.), с другой стороны такого выразителя батрацких

и беднейших слоев деревни, как Иван Доронин, поэта, почти приближающегося по стилю к поэзии пролетарской. Между этими двумя полюсами мы имели ряд поэтов (П. Орешин и др.), которые, сохраняя своеобразие крестьянского стиля, явно тяготели к пролетариату. Однако именно в этой «средней» группе и раньше, а теперь в особенности, проявлялись и проявляются тенденции реакционного характера, идущие от мелкобуржуазной их психологии. Очень часто и эти наши крестьянские «попутчики» склонялись вправо.

Орешин, этот «гусляр» революционной деревни, рисующий ее часто красками, красными до приторности, — выпустил новую книгу стихов: «Откровенная лира». Лира, как правильно указал рецензент «Правды» — Гельфанд, оказалась действительно «откровенной». Ненависть Орешина к городской индустриализации не меньше, чем у Есенина:

Как ярый спрут, ползет по свету
Слепая мертвенная сталь.
. . . . . .
Одно — железные колеса,
Другое — радуга равнин.
Что ж слаще чувственному носу:
Черемуха или бензин?

Трудно сказать, чем отличаются эти настроения от соответствующих тенденций идеализации патриархально — частновладельческой деревни, противопоставленной железному и ненавистному городу в «Чертухинском балакире» С. Клычкова.

То, что город воспринимается Орешиным как давящая и мертвая сила, показывает его стихотворение «У памятника Пушкину», читанное на Тверском бульваре в 125-летие со дня рождения». Достаточно привести конец:

И материмся, что живем без смысла,
Да разве нам поможет наша брань,
Когда над каждой головой повисла
И замутнела злая глухомань.

У Мих. Артамонова мы встречаем такое же культивирование реакционных черт крестьянской психики в стихотворении «Выселки». Написана эта вещь правда давно, но включена в сбор-

ник «Песни», вышедший в этом году, что делает автора ответственным за ее содержание.

Стихотворение описывает новую фабрику, поставленную там, где когда-то «звенела гармонь», «зеленели склоны», играли в горелки и «правили Семик» и Купалу синеглазые парни и девушки, «колдуя старыми поверьями времен». Эта часть сделана в таких светлых тонах, что по контрасту с ней мрачнеет еще больше картина новой фабрики, поданная и без того достаточно мрачно:

То фабрика — изменница
На Выселке дымит,
То тучею оденется,
То змеем засвистит.
. . . . . .
Парней, что шли с гармонями
В Семик-весенний день,
Загнал тот змей угонами
С окружных деревень.
. . . . . .
Шумит, гремит и охает,
И стонет меж полей
На горе нам построенный
Стоокий корпус — змей.

На почве сопоставления этих картин: патриархальной идеализированной деревни с одной стороны, и ненавистной «изменницы — фабрики» с другой, — отчетливо выясняется реакционная сущность этой символики, присущая и Есенину, и Орешину, и Клычкову, и Артамонову.

Итоги

В итоге обзора современной поэзии за год с лишним можно констатировать следующее:

Пролетарская поэзия кончает в общих чертах период формальной учебы, формального несовершенства и выдвигается на первые позиции поэтического фронта современности. Колебания, уклоны и т. п. факты мелкобуржуазных влияний — все это касается отдельных пролетарских поэтов и в общем легко преодолимо. Тот кризис, который все же переживает пролетарская поэзия в целом, является кризисом роста, перестройкой рядов на новом этапе, подготовкой к выполнению задач, выдви-

нутых культурной революцией, т. е. эпохой социалистической реконструкции нашего хозяйства, задач, значительно более сложных, требующих времени для своего выполнения. Из обзора выпала массовая продукция, которая также показывает, что к творчеству пролетарской культуры начинают подтягиваться массы, создающие широчайшие кадры, откуда будет выходить поэтическая смена и новые пролетарские поэты. Наконец обзор пролетарской прозы за то же время показывает, что здесь мы имеем безусловные достижения, дающие нам преимущество перед литературой непролетарской.

В рядах попутчиков колебания, вызванные трудностями эпохи и сложностью новых задач, значительно сильнее, но и здесь мы имеем подтягивание наиболее талантливых попутчиков и приближение их к пролетарской литературе, несмотря на отдельные ошибки и провалы.

Ряд поэтов, совершенно чуждых пролетариату, незначителен и включает в себя поэтов наименее талантливых. Наконец жалкие осколки последышей буржуазной дооктябрьской литературы (эмигрантская поэзия совсем не в счет) говорят за то, что в этой области пролетарская литература вряд ли будет иметь серьезных противников, и тот напор новобуржуазных писателей, который мы имели в прозе (Булгаков, Эренбург и др.), вряд ли будет иметь место.

❖ ❖

❖

❖ ❖

КРИТИКА
А. ЗОНИН

I

Цели, преследуемые «Ежегодником», не обязывают нас к полноте библиографического справочника. Выделить круг вопросов, вокруг которых и на основе которых шло развитие советской критики, охарактеризовать социально-политический облик направлений этой критики и ее методологию — такова наша задача [1].

Первая трудность состоит в том, что огромное большинство критиков, печатавшихся и издавших сборники своих статей в минувшем году, именуют себя марксистами. За исключением

[1] Настоящий обзор посвящен анализу продукции тех критиков, которые марксистской фразеологией прикрывают свой отход от марксизма, или тех, у которых налицо частичные отклонения от марксистского метода, — *Ред*.

резвого Шкловского, буквально все, вплоть до Тальникова, претендуют на путевку от ленинизма к большевизму. Поэтому мы вынуждены начать обзор с установления отношения критиков к теории и практике диалектического материализма. Нам придется констатировать, что за клятвами марксизмом скрывается разношерстная группа эклектиков, родственных Писареву и Бергсону, Михайловскому и Овсянико-Куликовскому, Пыпину и русскому формализму. Эпигоны различных направлений буржуазной и мелкобуржуазной мысли выдают споры между этими направлениями за отстаивание марксизма, конечно не осознавая сущности дела. Отсюда, в первую очередь, будет следовать вывод, что мы не столько имели в 1928 году рост кризиса в марксистской критике, сколько ее недостаточность. Столкновение лбами людей, чуждых марксизму и только отчасти, в боях с собственным прошлым, приближающихся к марксизму, не может быть выдаваемо за недостатки марксистской критики. Действительная марксистская критика в 1928 г. еще не ввязалась в главные литературные бои. Разумеется, это утверждение не означает, что в 1928 г. мы совершенно не имели выступлений марксистов. Но за редкими исключениями эти выступления не были достаточно плодотворны, ибо авторы их писали не в литературоведческом плане. В. Ф. Переверзев продолжал свою историко-литературную работу, а В. М. Фриче по недосугу «подходил к литературным произведениям как публицист»: «Всесторонний анализ литературного произведения, научно-поставленный, требует много работы, т. е. много времени, которого опять-таки не было у автора, обязанного быстро откликаться на художественно-литературные новинки. Заменять же научный анализ кустарничеством не позволяла естественно некоторая причастность автора к «науке литературе» (В. М. Фриче Заметки о современной литературе. Предисловие). Это подчеркивание своей непосредственно-политической задачи «отклика» на художественные произведения, соединенное с признанием его недостаточности, не избавило, однако, т. В. М. Фриче от злобных нападений мелкобуржуазной критики, обвинившей его в упрощительстве и чуть ли не в упразднении искусства.

Для марксиста критика является только особой формой литературоведческой работы. Ее задача — познание и овладение

продуктами художественного творчества путем перевода их с языка образов на язык социологии. Критика должна освоить читателя с произведением таким образом, чтобы он в каждом слове, в малейшем штрихе чувствовал и понимал социально-классовый смысл образов, диалектическое единство формы и содержания, как целого, порожденного социально-экономической закономерностью. Не созерцательное восхищение красотой искусства, а раскрытие социального основания и функции в конкретном произведении лежит на обязанности критика-марксиста. При этом критика, как и вообще литературная наука, должна базироваться на закономерности литературных фактов, должна помнить, что ее предметом является образное сознание классов и социальных групп, овеществленное в словесной системе.

Эти положения, даже в том общем виде, в котором мы их здесь привели, остались чужды нашим «марксистам»-критикам. «В критике [1], — поучает В. Полонский, — на одной «интуиции» далеко не уедешь. Критика — научный вид искусства. Как искусство, она требует таланта и вкуса. Как наука, она требует больших и глубоких знаний, и не общих, с бору да с сосенки, вычитанных из популярных брошюр, а знаний настоящих, специальных, глубоких. Особо это приходится сказать про марксистскую критику: кроме знания искусства и его методов, необходимо знание марксизма и его метода». Требования предъявляются Полонским бесспорные, хотя уже в формулировке их содержится ряд недостатков, обнаруживающих в нашем авторе (пользуясь его выражением) марксиста понаслышке. Научная работа также требует талантов, а искусство не баррикадируется от знания. Противопоставление Полонского метафизическое и и механическое. Во-вторых, нелепо ставить методы искусства и методы марксизма в качестве двух параллельных рядов. Марксистский метод, т. е. материалистическая диалектика, является общей методологией, законы которой имеют специфическое развитие в различных отраслях человеческого познания, даже и такого особенного, как искусство.

---

[1] Здесь и дальше все цитаты из книги В. Полонского «О современной литературе», изд. 2-е.

В чем, однако, заключаются специальные знания критика, Полонский не сообщает. Необходимо поэтому обратиться к его практике. Путем формалистического отбора эпитетов и сравнений из крестьянского языка Вс. Иванова, В. Полонский приходит к выводу, что автор «Партизан» до «Хабу» был писателем крестьянской революции. Это утверждение только поверхностно подкреплено случайными высказываниями о различных характерах произведений. Может быть у Вс. Иванова есть переодевание его героев? Полонский даже не дает себе труда разобрать характеры Запуса или Никитина. Он удовлетворяется заявлением, что первый — плохой коммунист, а второй — схематичен. «Мужик для него (Вс. Иванова) — объект не только познания, но самопознания», категорически уверяет наш апологет научной (!) критики. И вдруг, через несколько страниц, оказывается, что Всеволод Иванов от «мирского» дела обратился к личной судьбе человека одинокого. Неизвестно почему «Иванова пленил человек, погибающий». «Всеволод Иванов перестал быть художником крестьянской революции. Другой социальный слой стал говорить его кистью». Но где же причины этого превращения? На это Полонский ничего не отвечает, ибо он не в состоянии вести исследование монистически. Вообще допустимо, что художник преломляет в своем творчестве после известного качественного скачка сознание иной социальной группы. Кстати сказать, в этом — основное и не преходящее значение резолюции ЦК о художественной литературе. Но требуется показать, что в творчестве художника есть возможность такого скачка. Марксист обязан вскрыть в явлении его сущность, обязан показать его, как говорит Ленин, в спонтанейном развитии, в самодвижении. У двух Всеволодов Ивановых, если уже Полонский их обнаружил, должно быть единство. Первый должен иметь в себе в зародыше второго. Во втором первый остается наряду с развивающейся другой стороной творчества.

Общая методологическая ошибка Полонского этим не ограничивается. Нелепо утверждение, что Вс. Иванов когда бы то ни было был крестьянским писателем. Критик упускает из виду важнейший факт конкретного развития классовых отношений в советском обществе. На определенном этапе значительные

группы мелкобуржуазной демократии шли с пролетариатом под своим собственным знаменем. Пролетарская революция, соединившись с крестьянской войной, завершила уже после Октября дело буржуазно-демократической революции. Эту мысль неоднократно подчеркивал Ленин, и понимание ее существа объясняет ряд явлений нашей литературы — 1921—23 гг. Не только В. Иванов, но и Сейфуллина, и Яковлев, и даже Шишков приветствовали ту очистку общественных отношений от остатков феодализма и крепостничества, которую проделывал пролетариат. На время цели и средства временных союзников в известных частях совпадали с путями революции. На время определенные группы буржуазной демократии и городского мещанства сблизились с революцией, — «сменили вехи». И само собой понятно, что их симпатии могли легче, скорее и яснее реализоваться в преломлении той части революционного процесса, которая была им ближе и понятнее. Отсюда отображение крестьянской стихии. Органична ли эта стихия Вс. Иванову? Лишь отчасти. Как свидетельствуют образы Вершинина и других, на известном этапе городское мещанство сомкнулось с кулацкими верхами деревни. Своеобразие этого процесса, специфику его Полонский даже не заметил.

Из той же серии «марксистских приемов» возьмем трактовку Полонским вопроса о литературных влияниях. «Пильняк рискнул: перетирая на своей палитре «тюбики психик» (стиль) Ремизова, Белого, Замятина, Достоевского и других, он с удовлетворением может сказать, что из всех писателей нашей эпохи он, Пильняк, самый какофонический». Дело решается очень просто. Художник удачно или неудачно выбирает для себя «влияние». Если он выбирает одно — хорошо! — он монист, если заимствует у нескольких — эклектик. Но разве возможно соединение в творчестве художника разных влияний без некоего единства? Разве не убеждает нас самое перечисление имен, влиявших на Пильняка, в какой-то общей закономерности. Ведь и Ремизов, и Белый, и Замятин тоже генетически связаны с Достоевским. Полонский-марксист обязан был, не отписываясь незначащими словечками о риске и какофонии, поставить себе вопрос: какое место занимают данные влияния в структуре пильняковского творчества? Чем опосредствовано это влияние? Как случилось, что

именно эти писатели влияли на Пильняка, а ни Толстой, ни Тургенев, ни Горький? Полонский, каков он есть, этого не делает. И из статьи о Пильняке и из статьи о Бабеле следует, что вопрос о литературных явлениях для Полонского не является вопросом, детерминированным социальной природой художника. Это самостоятельный, независимый вопрос литературного ряда. Опять Полонскому кланялись формалисты, куда более последовательные люди...

«Ах, друзья мои, как было бы хорошо для нашей литературы, для нашего искусства, если бы у вас в жилах текла кровь погорячей, если бы у вас поменьше было беспристрастия, маски, за которой скрывается холодное или холодеющее сердце» — таков излюбленный прием лирических отступлений Полонского, когда необходима социологическая аргументация.

Но не слеза Полонского, а объективный смысл его критики должен нас занимать. В статье «Октябрь и художественная литература» Полонский делит современных писателей на правых, левых и центр. Коренной порок такого деления — забвение конкретных классов, классовых групп. К этому надо добавить, что необходимая для определения партийно-политических целей (хотя бы для определения позиции Полонского) терминология — правые, левые и т. д. в отношении всей литературы совершенно неуместна. Что пролетарская литература в себе имеет различия, что в ней есть писатели авангарда, растущих широких пролетарских масс и деревенской бедноты — это факт, что в ней налицо бо́льшие и меньшие влияния других классовых групп, мелкобуржуазного мещанства в частности, — это также факт. Было бы очень хорошо, если бы Полонский на этом основании диференцировал пролетарских писателей. Но где основания делить пролетарскую литературу на левых, центр и правых? По каким признакам мелкобуржуазный упадочник Герасимов очутился в одной группе с Безыменским? Почему оказались рядом Гладков и Фадеев? Такое же недоумение вызывает «центр»: Уткин и Доронин! Бахметьев и Караваева! Наконец, совершенно непонятно, почему критик собирается при широком понимании формулы «пролетарская литература», лишать звания пролетписателя Панферова, почему он оказывается в одной группе с Низовым и Малашкиным.

В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.

Диалектика и прозорливость Полонского с еще большим успехом сказывается в анализе непролетарских групп.

То, что Полонский говорит о крестьянской литературе — просто чудовищно. У нас идет жестокая борьба за пути развития сельского хозяйства. Или кулацкое, или социалистическое, но укрупненное хозяйство — такова дилемма, к которой собственным развитием в условиях советского общества пришло крестьянство. Этот процесс в крестьянском бытии не может не вызвать соответствующих процессов в сознании крестьянства, а следовательно и в литературе. Развитие связей, сближение крестьянского писателя с пролетарским — таков важнейший результат на этом участке литературного фронта. А для Полонского самые замечательные и крупные художники д е р е в н и Клычков, Есенин, Дружинин.

Чем дальше в лес, тем больше дров. Среди «прочих» писателей Полонский насчитывает уже четыре группы: центр расщепился в свою очередь на правых и левых. Читаем: «Самая значительная группа представляет литературу квалифицированной интеллигенции, отчасти старой, отчасти новой, живущей преимущественно интересами своего ремесла и в зависимости от внешних условий тяготеющей то влево, то вправо. Здесь можно говорить о левом центре и центре правом».

Таков не последний перл «марксистского» метода Полонского. Ю. Тынянов рядом с Пильняком и Олеша рядом с Фединым в левом центре, Вересаев с Ивановым и А. Толстой с Сергеевым-Ценским — это не представители социально-различных групп, они все принадлежат к новой классовой категории, открытой Полонским — квалифицированной интеллигенции. И при этом никакого намека на определение попутчика по его отношению к социалистическому строительству [1].

[1] В другой своей работе, «Очерки литературного движения революционной эпохи» (1917—1927) Полонский также далек от марксизма. Исследование литературного движения, независимо от конкретного процесса литературного развития, конечно, не может быть плодотворным, но недостатки методологической установки Полонского усугубляются еще общей неверной позицией и поверхностно-фельетонной манерой изложения.

II

Более смелый и более талантливый Д. Горбов не удовлетворяется описательной критикой. Он пытается декларировать свою философию, неоригинальную, если иметь в виду ее идеалистическую основу, но парадоксальную, поскольку она подносится «под знаменем» марксизма. «Богатству» идеалистических идей Горбова соответствует весьма определенная политическая установка, и их единство является основанием ряда неверных конкретных оценок. Мы вынуждены будем произвести отбор самой незначительной части этого «богатства», так как размеры обзора не позволяют нам следовать за «поисками Галатеи» Горбова (название его книги).

«Назначение искусства в том, чтобы истолковать для современников и последующих поколений внутренний смысл той эпохи, в которой это искусство творится... Каждый, кто проходит мимо нашей художественной литературы, тем самым лишается незаменимого источника для познания той общественности, в которой он живет и работает». Это категорическое заявления Горбова ставит научное значение в неравноправное положение по отношению к искусству. Искусство как-будто объявляется Горбовым высшим методом познания. Но если это так, то какие для этого основания? «Искусство отнюдь не описывает жизнь, а лишь д о г а д ы в а е т с я о ее содержании,

---

«Футуризм,— сообщает автор, — привлекал к себе недовольных вообще, непризнанных, оскорбленных, неудовлетворенных. Он не имел ничего в настоящем и мечтал все получить в будущем. Ему нечего было терять, приобрести же он мог много. Оттого-то с первых же дней Октября русский футуризм оказался на стороне революционной власти».

«Сергей Есенин... искрометный, пьяный, взволнованный и волновавший, дальний потомок Степана Разина и Пугачева, ушкуйник, ухарь-купец». Нужно, конечно, на много дерзать, чтобы рядом с крестьянскими вождями ставить ухаря-купца... Читателю предоставляется самостоятельно выбираться из этой трясины противоречий.

Имажинизм, оказывается, взрастили спекулянты, матросы, уличные ротозеи, женщины с Тверской, актеры и балерины, советские чиновники и политические деятели.

Еще больше несуразностей у Полонского в освещении споров о пролетарской литературе. Здесь он явно скатывается к апологированию ликвидаторской позиции Троцкого.

которое описанию не поддается. Искусство д о г а д к и только и есть п о д л и н н о е искусство». «Нам надо дать себе совершенно ясный отчет в том, что без культуры чувств и п о д с о з н а т е л ь н ы х, п о д к о ж н ы х (?) в о с п р и я т и й д е й с т в и т е л ь н о с т и наши у с и л и я п о с т р о и т ь н о в о е о б щ е с т в о не м о г у т не о к а з а т ь с я б е с п л о д н ы м и». Эти цитаты не оставляют сомнения, что Горбов продолжает путь А. Воронского к бергсоновской интуиции. В книге «Искусство видеть мир» Воронский объявил главной задачей искусства раскрытие мира подсознательного. Широкий успех книги Станиславского (успех, которому содействовали и статьи Воронского) в мелкобуржуазных кругах, несомненно, объясняется тем, что теоретик буржуазного театра является стихийным бергсонианцем, утверждающим бессилие интеллекта (разума) перед задачами подлинного познания жизни. На свободе от цепей логического оформления построен метод театра Станиславского, а Воронский не только не подверг этот метод критике, но провозгласил его з а к о н о м художественного творчества. Смысл всех утверждений Воронского в теории и конкретных характеристиках сводился к тому, что вчувствование, инстинкт, знание, противоположное научному — являются основами подлинного искусства.

Горбов развивает эти положения. Он доходит до чудовищных заявлений, что только д о г а д к а, алогичное знание в образах, дает представление о действительности, что только развитие интуиции обеспечивает построение социализма. Искусство поэтому для Горбова не плехановское «образное мышление», а «особый вид бытия», «особый вид действительности». «Втянутые художником в мир Галатеи»... «предметы и факты реальной действительности» получают иное, нереальное значение: «они предстают там з н а к а м и некоей идеальной, эстетической системы, созданной замыслом художника».

Горбов напрасно клянется в той же книге, что идеальное у него не означает идеалистическое. Поскольку он разрывает связь между объектом и объектированным, поскольку он объявляет, что объекты действительности становятся н е р е а л ь н ы м и знаками, его «идеальная система» есть с у б ъ е к т и в н о-идеалистическое представление об искусстве. Ибо даже

объективный идеалист возражает Горбову. Для нас, марксистов, бесспорно, например, такое положение Гегеля: «Содержание, наполняющее наше сознание, какого бы рода оно ни было, составляет определенность чувств, созерцаний, образов, представлений целей, обязанностей и т. д., а также мыслей и понятий. Чувство, созерцание, образ и т. д. являются поэтому формами такого содержания, которое остается одним и тем же, будет ли оно чувствуемо, созерцаемо, представляемо или желаемо, будет ли оно только чувствуемо, без примеси мысли, или чувствуемо, созерцаемо и т. д. с примесью мыслей, или, наконец, только мыслимо» (Гегель, Т. I. Энциклопедия; стр. 19—20). Классовое сознание отображает одно и то же содержание бытия независимо от формы. Специфичность искусства не в том, что оно выше, полнее науки, что оно отображает чувства (К. Маркс в «Капитале» не только мыслил, но и чувствовал; в мысли всегда уже заключено чувство). Специфичность искусства в том, что оно является образным мышлением, особой идеологией — игрой в плехановском определении.

Через всю книгу Горбова красной нитью проходит утверждение, что подлинное искусство состоит в свободном раскрытии художником своего индивидуального мирка. Горбов пытается опереться в этом пункте на марксистское литературоведение. «Не научившись отыскивать в каждом произведении искусства (даже в самом индивидуалистическом) единую основу творческого акта — волю и умение субъекта выражать свою связь с объектом в образах, нельзя построить пролетарской литературы». Но все дело в том, что субъект марксистского литературоведения есть классовое бытие, «являющееся в отношении поэтического сознания и объектом и субъектом», являющееся и «изображенным объектом и изображающим субъектом». А субъект Горбова — алогический индивидуум, устремившийся на поиски Галатеи. Для Горбова всеобщее (реальная действительность) в искусстве есть штамп, схема, отвлечение. Для марксиста же искусство всегда заключает в себе стремление к всеобщему, как единству многообразного и наибольшей конкретности. «Так как язык есть произведение мысли, то нельзя посредством него выразить ничего такого, что не есть всеобщее. То, что я только х о ч у сказать, то, что м н и т с я мне, есть

мое, принадлежит мне, как этому особому индивидууму; но если язык выражает только всеобщее, то я не могу сказать того, что только мне мнится... И невыразимое чувство, ощущение, представляет собой не самое лучшее, не самое истинное, а самое незначительное, наиболее неистинное»... (Энциклопедия, с. 45). Гегель и тут оказывается несравненно более близким диалектическому материализму, чем Горбов, ибо Горбов и Воронский явно ведут свою теорию искусства от трансцендентальной философии Канта.

В связи с этим любопытно, как интерпретируется Горбовым диалектика формы и содержания. «Во всех случаях, когда речь идет об искусстве, вместо формы и содержания (термины, от которых за версту несет дуализмом), предпочтительней говорить о замысле и осуществлении. Но их тоже не следует мыслить, как нечто реально-различное, а лишь как два выражения некоего тождества». Горбов думает, что он повторяет классиков марксизма. Однако классики марксизма никогда не понимали единства как тождество. Форма и содержание переходят друг в друга. Они находятся в единстве, но единстве противоречивом, постоянно становящемся. Тождество метафизично, если из него не следует различия. Горбов и есть метафизик, потому что у него субъект творит объект: «О с у щ е с т в л е н и е есть только развитие з а м ы с л а». Это ближе к Фихте, чем к Гегелю и Марксу. Отрицание Горбовым диалектики формы и содержания, сведение их к простому тождеству, приводит к крупнейшим ошибкам в критике. Во-первых, для Горбова исчезает всякая возможность социологического анализа стиля, во-вторых, он теряет также возможность изучения творчества в динамике, движении, развитии. Но он к этому и не стремится. За всеми особенностями (классовыми) отдельных произведений «находится принципиально единый корень, общий у всех тех «растений», которые мы называем произведениями искусства». То есть общим для произведений искусства является не то, что они суть выражение классовой практики, а то, что они принадлежат общечеловеческой практике...

Мы обещали показать, что реакционным методологическим принципам соответствуют реакционные политические высказывания. Обратимся к соответствующим текстам. «Как революю-

ционная общественность не исчерпывается политикой, точно также и искусство не через одну политику, и даже вовсе не через политику, сращивается с революционной общественностью»...

«Единственная цель овладения вещным миром для человека — это дать имя вещам и тем самым вобрать их в свой внутренний мир»... Эти заявления не нуждаются в комментариях, но чтобы читатель убедился окончательно в том, что Горбов решительно переходит на идеалистические позиции, мы приведем еще пару конкретных характеристик Горбова с теоретическими обобщениями.

О колеблющемся писателе современного «унтиловского» мещанства — Леонове, Д. Горбов пишет: Леонов хочет «откликнуться на все звучания жизни, как чуткая и верная мембрама. Это глубоко русская и даже великорусская черта»... Относительно мещанского писателя, Лидина, Горбов сообщает, что тот почувствовал право отстаивания прав индивидуального. Что это за «право?». Оказывается, что до тех пор, «пока не изжито классовое общественное устройство, покоящееся на присвоении орудий производства и рабочей силы, личность неизбежно будет в большей или меньшей мере воспринимать общественное начало, как нечто враждебное, посягающее на ее цельность, а общественное начало — будет поставлено в необходимость рассматривать запросы личности, как нечто направленное против общественных интересов». Это утверждение чудовищно в устах человека, называющего себя марксистом, не только потому, что противопоставляет метафизически личность и общество. Самое главное, что проблема личного и общественного, как она дана у Леонова, Лидина и других писателей, имеет все права быть центральной темой литературы в советском обществе. Горбов не делает никакого различия между капитализмом и диктатурой пролетариата. Отсюда его отказ рассматривать советскую литературу в плане деления на классовые отряды. Отсюда апология попутчиков в конкретно-критических высказываниях.

III

Нам остается познакомиться с дубликатами Полонского и Горбова — Лежневым и Тальниковым. После этого мы смо-

жем перейти к разновидности эклектиков, субъективно занимающих более близкие к пролетариату литературно-политические позиции.

В книге «Литературные будни» Лежнев стороной дает понять, что не претендует на научную критику. Он жречески вещает, что главное для критика—ощущение искусства как особого рода деятельности. Этим ощущением по объективным обстоятельствам критику приходится ограничиться, потому что «перед ним писатель, творческая эволюция которого не закончена, а начало пути теряется в тумане провинциальных идей и любительских альманахов. Его биография неизвестна или освещена скудно и односторонне. О социальной среде, окружающей его и создавшей из него то, что он есть, надо судить по его произведениям: этого недостаточно. Творческая лаборатория его закрыта: мы не знаем его черновиков, не знаем, как возникали и формировались его произведения. Эпоха, с которой мы связаны и движемся, слишком близка, мало изучена». Перед нами типичный эклектик, соединяющий в своих методологических принципах историко-культурные традиции с социологизмом Пиксанова и Сакулина. Лежневу для научного анализа недостаточно п р о и з в е д е н и й, но в этом он решительно расходится с марксистской критикой и литературной наукой, которая в основу исследования кладет п р о и з в е д е н и я, объективные данные творчества. Формула критики Лежнева в противоречии с марксизмом еще и потому, что он противополагает выяснение общественного смысла научному анализу. В этом, по его мнению, иная «установка критики». Эта отрыжка просветительства достойна быть отмеченной потому, что и А. В. Луначарский, которому в этом обзоре особое место мы не уделяем, пытается дополнить Плеханова Чернышевским. Между тем в этом нет никакой нужды. Единство теории и практики в марксизме как раз в том и состоит, что научный вывод марксистского литературоведения и критики в то же время является классовой оценкой, выражением активного практического отношения к определенному художественному творчеству.

Отказываясь от научной критики, постулируя ее невозможность, Лежнев является типичным представителем школы Во-

ронского. В вводной статье своего сборника Лежнев говорит о русской литературе, отвлекаясь от социально-классовых основ ее развития. Его противопоставление русской литературы и иностранной нельзя понять иначе, как попытку рассмотрения советской литературы в плане единого и целостного национального «организма». Если Лежнев подходил бы как диалектический материалист к литературному процессу, то какой смысл имела бы его описательная характеристика смены жанров: бытовистского, психологического и т. д. Ведь он не ищет социологических оснований этой смены, а наивно объясняет ее запросами некоторого отвлеченного читателя. Больше того, для Лежнева совершенно не существует явлений кризиса в попутнической литературе. Он решительно в недоумении по поводу торжества подсознательного в творчестве Вс. Иванова, он продолжает считать Сейфулину революционной писательницей, он, наконец, вместе с Полонским, захлебываясь от злости, травит революционное крыло литературы — Маяковского, Асеева и ряд пролетарских писателей.

Политическая физиономия Лежнева ясна из его положения, что и «у нас начинает образовываться тип получателей гонорара. А это куда хуже всякой явной правой опасности». Лежневу невдомек, что типы гонорарщиков создаются на основе примиренческого отношения к мелкобуржуазной обывательщине. Лежнев способен одним из второстепенных проявлений покрыть важнейшую политическую проблему. Но в таком случае совершенно ясно, что он не может вскрыть общественный смысл литературных явлений, ибо их элиминировать от политики не удавалось и не удастся никому.

Метод критики Лежнева все же социологический, но сменивший его на страницах «Красной нови» — Тальников совершенно чужд каким бы то ни было социологическим экскурсам. Д. Тальников возродил в советской критике жанр растянутого гершензоно-айхенвальдовского восхищения «красивыми» — и осуждения «некрасивых» сторон художественных произведений. И он еще изумляется, когда «Комсомольская правда» аттестует его, как эстета. Субъективно-идеалистический подход в статьях Тальникова дополняется случайными экскурсами формалистского порядка.

«Форма» есть подлинное содержание художественного произведения — вторит Эйхенбауму «марксист» Тальников. Исходя из этого тезиса, он полагает, что талантливые Пильняк и Леонов теоретически осознали необходимость и пытались создать «стиль нового времени — стиль ломки в социальных отношениях». Не знаешь чему раньше дивиться, тому, что Пильняк (!) и Леонов (!) создают (!) стиль нового времени или тому, что может быть какой-то надклассовый «стиль ломки». Все дело в том, что Тальников не понимает социально-классовой детерминированности стиля. Он рассматривает художественный метод не как систему закономерных компонентов, а как сумму технических приемов. «Метод этот ,— пишет он о «конструктивизме» (?) Олеши, — вообще требует осторожности в применении...» или: «автор дает аналитические формулы характеристик своих героев. Для этого он композиционно преломляет весь рассказ (по крайней мере в первой части романа), через призму мышления и наблюдений своего героя— Кавалерова».

Следует здесь привести еще одно суждение критического «незнайки». «Что в душевной организации Леонова, Федина и их творчестве сходного с неистовством и «недержимостью» Достоевского? Почему наши писатели не учатся искусству сжатой, четкой и ясной... прозы Пушкина, Мериме или прозы Толстого?» — наивно вопрошает Тальников. Но ведь это-то и должен объяснить критик. Выяснив конфликт художника, определив субъект творчества, систему образов, критик-марксист имеет ключ для анализа всех особенностей стиля, в том числе и для определения закономерности влияний.

Тальников неграмотнее даже Полонского. В частности, во всей книге «Гул времени» он оказался неспособным дать хотя бы одну правильную конкретную характеристику. Он констатировал, что в «Пушторге» правильно разрешается проблема советской интеллигенции. Он в унисон тому же Полонскому провозгласил, что «интеллигенция, это — тонкая и ценная мозговая ткань страны», что Белинский, Чернышевский и Плеханов—это «люди чаадаевского томления и томления революционного».

Таковы краткие итоги критики, идеологически связанной с попутничеством. Общим для Полонского, Горбова, Лежнева и Тальникова является: а) представление о единой русской литературе, развитие которой обусловлено развитием «мозговой ткани страны» — интеллигенции; б) непонимание диалектического единства формы и содержания и обусловленности движения данного стиля, как единства противоположностей, в зависимости от изменений в классовом бытии, породившем этот стиль; в) игнорирование социально-классовых отношений советского общества и отрыв литературы от действительности. Различия этих критиков представляются нам как частные различия идеологов различных слоев мелкой буржуазии. Тальников наименее значительный из этой группы. Горбов наиболее смелый. У Лежнева заметна некоторая основательность, у Полонского господствует дилетантизм. В распоряжении этой группы в 1928г. находились почти все толстые журналы и «Печать и революция». Таким образом, она имела наиболее значительные средства для влияния на читателя.

IV

Особое место в критике занимает Ленинградская группа «Левых рапповцев», выпустивших сборник «Голоса против». Лидер группы Георгий Горбачев следующими словами определяет свое отношение к литературе: «роль нашей литературы: быть рядом с научной марксистской мыслью своеобразным орудием познания жизни, посвященным более частным задачам». Если у Горбова литературе и искусству отводилась роль единственного исчерпывающего орудия познания жизни, даже особого высшего вида действительности, благодаря чему исчезало материалистическое понимание бытия, то Горбачев становится на позицию вульгарного материализма. Он трактует роль литературы узко-утилитаристски, не понимая, что «образное мышление» всегда прорывает поставленную ему границу частных задач, что своими особыми специфическими средствами, в особой форме, оно охватывает то же содержание, что и научная мысль. Но Горбачев делает также ту ошибку, что он «подчиняет» литературу политическому руководству. Он становится на точку зрения вульгарнейшей теории «социального

заказа» и не менее вульгарной психологической теории факторов. Внешность явлений он принимает за сущность. Если в условиях диктатуры пролетариата выступает на поверхность прежде всего политическая практика пролетариата, то это не означает, что она является основанием действительности класса. Социально-экономическая закономерность развития пролетариата выдвигает политику, как одну из сторон практики класса. Воздействие политики, науки, экономической, технической деятельности пролетариата на его искусство безусловный факт. Соподчинение их также факт. Но объяснять одну сторону практики класса воздействием другой — это значит становиться на абсолютно немарксистскую позицию, ведущую к вульгарной ошибочной практике. Штейнман только логически продолжает своего учителя Горбачева, заявив в книге «Литературные эпизоды»: «Критика имеет дело уже не с врагом, которого надо изобличать, а с советским писателем, которого надо корректировать. Оба они стоят в сущности на одной и той же идеологической платформе, — борьба идет уже из-за деталей». И Горбачев, и Штейнман одинаково забывают, что в литературе мы имеем дело с сознанием различных борющихся классов, что никакой советской идиллии не существует. Штейнман говорит о том, что критика должна вносить частные коррективы, Горбачев утверждает, что литература отображает частные моменты действительности. Между ними полное единство, но их единство в формальном противоречии марксистскому пониманию искусства и критики. При этом, расхождение с марксизмом ленинградские критики сохраняют и в дальнейших общих высказываниях и в приложении своего метода к конкретным произведениям литературы.

Третий автор сборника идет еще дальше своих коллег. Задача критики «публицистически реагировать (смыкаясь здесь с политической публицистикой) на затрагиваемые писателями преимущественно частные общественно-бытовые и др. проблемы; развивать литературный вкус читателя, популяризируя (но не вульгаризируя) не всегда доступные ему достижения современной литературной техники, и социально объяснять и расценивать современные литературные течения и писателей (смыкаясь здесь с литературоведением)». Каждое из этих поло-

жений бесспорно. Разумеется, критик должен делать общественно-политические выводы, должен объяснить эстетические достоинства художественных произведений, должен вскрыть социальную природу писателей и т. д. Но все дело именно в том, что для ленинградских критиков это ряд отдельных задач, а не совокупность выводов, вытекающих из научного исследования на основе литературоведческой науки. Критика представляется им каким-то окрошечным жанром, помесью публицистики политической и литературоведения. Между тем, смыкаться критик должен не только с политической публицистикой, но если этого требует круг идей данного художника и с экономической, и с естественно-научной и с педагогической «публицистикой». Но не научная мысль вообще является оружием марксистской критики (кто так думает, тот не идет дальше писаревских принципов реалистической критики), а частный род марксистского знания — литературная наука. Из этой науки марксист-критик должен исходить. Ленинградцы «голосующие против» хотят не исходить из литературной науки, а «смыкаться» с ней, потому что единственная современная литературная наука, известная им, — это наука формалистская.

В предисловии к книге Штейнмана Г. Горбачев пишет: «Литературное произведение воспринимается, с одной стороны, на фоне чисто литературных переживаний, как преодолевающее или продолжающее какие-то литературные каноны. Но, с другой стороны, оно воспринимается на фоне «практических» идей и представлений, вызываемых в сознании читателя литературным произведением». Горбачев выступает как последовательный склейщик социологического и формалистского исследования. Для достижения цели критики «нужно органическое соединение,— с одной стороны, понимания специфики социально-обусловленной литературной эволюции и взаимодействия писателя, произведения и читателя, а с другой стороны (с другой стороны?!), марксистского понимания общего хода развития идеологии и ее материальной базы». Горбачев жалеет, что современные критики не являются «ни удовлетворительными марксистами-публицистами, ни достойными учениками формалистов». В своей последней статье («Бытие и сознание у Переверзева») Горбачев, прикры-

вшись стремлением восстановить ортодоксальный Плехановский метод, скатывается явно к субъективному идеализму.

В результате конкретная критика Горбачева и Штейнмана и других представителей этой школы лишена научного базиса (см. статью Горбачева о Тихонове или статьи Штейнмана в сборнике «Литературные эпизоды»).

VI

Формалисты-литературоведы в критике за 1928 г. ничего не дали [1], если не считать лефовского ответвления. Брик, Незнамов и Третьяков в журнале «Леф» поместили несколько заметок против вымысла и в защиту факта. Отрицание художественной литературы, доведенное до конца, отбросило их в объятия бизнесовского утилитаризма и фетишизации факта. Явление это столь незначительное в нашей критике, что его в рамках данного обзора можно опустить. Общие выводы, которые мы должны сделать, сводятся к следующему положению. Марксистская критика «старшего поколения» за 1928 г. не проявила достаточной активности (здесь надо особо отметить только упоминавшуюся выше работу т. Фриче, правда, выполненную только в порядке «откликов»). В нынешнем же (1929) году переход «Печати и революции» в руки марксистской литературоведческой редакции, создание нового библиографического журнала «Книга и революция», расширение отдела литературы и искусства в журнале «Революция и культура» — обеспечивают, при активизации секции литературы и искусства Комакадемии, плацдарм для перехода в наступление против господствовавших в 1928 г. эклектиков. Несомненно, что нам предстоит новая дифференциация рядов критики, отход одних на позицию идеализма и формализма, с «высвобождением» от марксистской фразеологии, приход других к позициям диалектиков-материалистов. Последнего мы должны, разумеется, ждать в первую очередь со стороны тех, кто хочет работать согласно с линией партии.

---

[1] О формалистах в литературоведении см. ст. А. Цейтлина.

МЕТОДОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

А. ЦЕЙТЛИН

Истекший (1928) год прошел в литературоведении «под знаком социологии». Неискушенному читателю может показаться, что наконец-то установился единый методологический фронт разнообразнейших научных течений — настолько сходна их внешняя установка. В стремлении изучать литературные факты как функцию общественной жизни—уверяют своих читателей все, кому только не лень это делать. «Система стилей,—рекомендует свою книгу Иоффе,—построена здесь не в историко-хронологическом плане—от первобытной культуры и до наших дней, а в социологическом разрезе культур и социальных групп земного шара — от дикарей и крестьян до индустриального пролетариата» («Культура и стиль», 3). «Только тщательная и глубокая разработка всех бегло намеченных нами вопросов внесет нужную дифференциацию в единый марксистский социологический метод и сделает возможным научное

овладение с помощью этого метода всеми деталями специфических структур идеологических заданий» (Медведев, Формальный метод в литературоведении, 26). «Изучение литературного произведения в трех последовательно развертывающихся моментах его бытия есть диалектическое по существу изучение. Гроссман-Рощин лишний раз продемонстрировал свое понимание диалектики: в порыве полемики со мной он поднял руку на практически осуществляемую мною формулу «единое и многое», одну из глубочайших диалектических формул, когда либо выработанных человеческой мыслью и скрепленных авторитетами Маркса и Энгельса, не только теоретически, но и практически» (Келтуяла, Метод истории литературы, 225). Молодые формалисты открывают свою книгу заявлением, что «литература и правительство являются следствием экономического развития общества» («Словесность и коммерция»). И даже Шкловский, этот воинствующий опоязовец, великодушно признает теперь, что «Лев Николаевич Толстой — самый помещичий писатель» («Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и Мир», 13). Полнейшее единство! Все сделались социологами!

Однако, если мы углубимся в существо дела, мы увидим всю призрачность этой идиллии. Единство метода, уступает здесь место единству фразеологии. Не говоря уже о том, что самый термин «социология» черезчур неопределенен и создает широкий простор для идеалистических использований, мы имеем здесь гораздо большее и гораздо худшее. Работы, которые рекомендуются авторами в качестве социологических, глубоко несходны по своему методу. Только в незначительной части своей это действительно—продукты теории диалектического материализма. Чаще это попытки самостоятельных, «исправляющих» марксистское учение, схем. Еще чаще это—мимикрия под социологию. Тяга к детерминизму, широко обозначившаяся в наши годы, вынуждает эту группу исследователей жонглировать марксистскими терминами. Но, окрасившись в защитный цвет диалектической фразеологии, они развертывают свои работы в глубоко враждебном марксизму духе.

Целью настоящего обзора и является отделение «пшеницы» от «плевел». Мы хотели бы выяснить, что представляла из себя методологическая продукция года, тенденции каких направ-

лений в ней обозначились, что из поставленных ею проблем может быть принято марксистским литературоведением и что должно быть отброшено, как ненужное, неверное, враждебное. Оговоримся заранее — мы не претендуем на исчерпывающий обзор. В нем останутся незатронутыми проблемы, занимавшие нас в 1927 году (полемика вокруг метода П. Н. Сакулина). Мы оставим до будущего годового обзора и те проблемы, которые были только слегка намечены в этом году. Такова обширная проблема социального заказа, вокруг которой в последнее время разгорелась жаркая полемика. Нашим лозунгом вообще будет являться не исчерпывающий разбор всего материала, а установление основных тенденций методологической борьбы.

* * *

В широких исследовательских кругах преобладает мнение, что те вопросы, которыми занята сейчас формальная школа, знаменуют ее несомненное движение к марксизму, свидетельствуют о глубоком внутреннем обновлении метода. Мнение это совершенно необоснованно. Правда, формалисты убедились в том, что в прежних технологических изучениях «недостает» научности. Но смена вех ни в какой мере не означает прихода формалистов в Каноссу марксизма. Более того. Социологическая система, которую так усердно конструируют сейчас Эйхенбаум и Шкловский, преследует прямо противоположные цели. Она должна, наконец, открыть читателям глаза на безмерную вульгарность марксистского метода. «Морфологи» одни обладают секретом социологического объяснения литературы; в их руках находится единственный ключик, которым можно отпереть этот драгоценный ларец. Ключик этот называется теорией литературного быта.

Что о приходе к марксизму не может быть и речи, с очевидностью свидетельствует та энергия, с которой Эйхенбаум и Шкловский обличают литературоведов «московской школы». Основоположная книга Эйхенбаума о литературном быте, давно анонсированная, до сих пор не вышла, и мы вынуждены вернуться здесь к его статье, помещенной в 1927 году в журнале «На литературном посту». «Вместо использования под новым

смысловым знаком сделанных прежде наблюдений над специфическими особенностями литературной эволюции (которые ведь не только не противоречат подлинной социологической точке зрения, но поддерживают ее), наши литературные социологисты занялись метафизическим отыскиванием первопричин литературной эволюции и самых литературных форм. Перед ними оказались две возможности, которые уже достаточно использованы и никакой новой историко-литературной системы не создают: анализ произведений с точки зрения классовой «идеологии» писателя (путь чисто психологический, для которого искусство самый неподходящий, самый нехарактерный материал) и причинно-следственные выведения литературных форм и стилей из общих социально-экономических и хозяйственных форм эпохи (напр., поэзия Лермонтова и хлебный вывоз в 30-х годах), — путь, который неизбежно лишает литературную науку самостоятельности и конкретности и менее всего может быть назван «материалистическим» (Б. Эйхенбаум, Литература и литературный быт, «На литературном посту», 1927, кн. IX, с. 50).

Мы не будем здесь полемизировать с Эйхенбаумом—свои положения он развертывает конспективно и бездоказательно. Для нас в данном случае важен не удельный вес подобных аргументов, а их направленность: они должны высмеять вульгарные методы ненавистных материалистов. Прихода к марксизму здесь разумеется нет ни на йоту. Попадается, напр., Эйхенбауму неприятное понятие класса и он стремится истолковать его возможно ограничительнее. «Для истории литературы понятие «класса» важно не само по себе, как в экономических науках, и не для определения «идеологии» писателя, которая часто не имеет никакого литературного значения; оно важно в своей литературной и литературно-бытовой функции и, следовательно, тогда, когда самая «классовость» выдвигается в этой своей функции. Для русской поэзии XVIII века, насквозь служебной, «классовость» писателя не характерна, как с другой стороны, она не характерна или безразлична для русской литературы конца XIX века, развивавшейся в среде интеллигенции» (52). Позвольте, — резонно возразит Эйхенбауму читатель, — в какой это науке понятие класса

важно «само по себе» и что сие вообще означает? Почему классовый генезис литературного течения подменяется здесь авторской идеологией? Какие основания считать литературный стиль Ломоносова или Тредиаковского необусловленным психологией и вкусами придворной аристократии XVIII века? Почему творчество Фета — классово обусловлено, а творчество Брюсова или Блока от этого свободно? «Не для того,—горестно указывает нам Эйхенбаум,—литературная наука с такими усилиями освобождалась от обслуживания истории культуры, философии, психологии и т. д., чтобы стать служанкой юридических и экономических наук и влачить жалкое существование прикладной публицистики» (52). Почему, однако, та социология литературы, то историко-материалистическое изучение стиля, которое всей марксистской мыслью признается за основную задачу нашей науки, презрительно третируется как «прикладная публицистика»? Увы! На все эти недоуменные вопросы ответа мы неполучаем. Да и для самого Эйхенбаума полемика с марксизмом является только загрунтовыванием подхода к проблематике литературного быта.

Что понимают под этим термином современные формалисты? Литературные салоны и кружки, журнальная полемика, материальные обстоятельства, характерные для данной писательской среды, высота получаемого гонорара, ведение издательского хозяйства — все это литературный быт, обусловливающий собой литературное творчество. Все остальное от лукавого. Изменяясь в своей относительной важности, факторы литературного быта однако действуют непрерывно и повсеместно. «Так, в одни эпохи журнал и самый редакционный быт имеют значение литературного факта, в другие—такое же значение приобретает общество, кружки, салоны. Поэтому самый выбор литературно-бытового материала и принципы его включения должны определяться характером связей и соотношений, под знаком которых совершается литературная эволюция данного момента» (50). Марксизму, материалистически изучающему литературный стиль, формалисты не оставляют здесь никакой поживы. Конечно, великодушно соглашаются они, литература—функция классового бытия, но, во-первых, это не всегда характерно для литературы, а во-вторых—класс этот действует на литера-

туру не своей психологической настроенностью, а выделением своих представителей в общества, кружки и салоны. Социологии стиля быть конечно не может, это — противоестественное сочетание двух параллельных рядов. По Эйхенбауму она равносильна анекдотическому объяснению четырехстопного ямба социально-экономическими условиями николаевской эпохи. Ямб и есть ямб, а если вы хотите объяснить творчество писателя, понять его в обусловленности борьбой классов, то для этого следует изучить деятельность тех салонов, в которых писатель бывал, и тех журналов, в которых он участвовал. Может быть изучение стиля и может быть материалистический анализ литературы, но освещение художественной структуры методами марксистского анализа — вещь абсолютно невозможная: материал этот чересчур специфичен.

Объективно эти курьезные аргументы означают одно: недвусмысленный отказ формалистов от причинного анализа самих литературных фактов, уход их в прилежащую область литературной жизни, подмену объектов исследования и полный отказ от социологии стиля, полное искажение реальных обусловленностей и зависимостей. Высказано все это в форме непререкаемых истин, а для сомневающихся приложены примеры. Аргументация в них также не очень развернута, но все-таки коснуться их приходится; они осветят нам все те ошибки и извращения, к которым приходят в настоящее время апологеты литературного быта.

Почему, например, Пушкин, занимавшийся в 20-х годах писанием стихотворений, в 30-х переходит к прозе? Марксисты ответят на это, учтя динамику класса, питавшего своими переживаниями пушкинское творчество. Они свяжут это творчество с бытием классовой группы русской аристократии, родовой, экономически деградирующей, но культурно остающейся еще гегемоном. Для них не представит труда понять, почему в десятых и двадцатых годах Пушкин писал эпикурейские стихотворения. Для них бесспорна связь его лирики с беззаботностью и жизнерадостностью, с которыми прожигала свою молодость эта аристократия 20-х годов. Точно также для марксиста не представит непреодолимых трудностей установление причин перехода Пушкина к большим эпическим полотнам. Их

требует от художника углубившееся сознание его класса. Эти полотна зачастую историчны, ибо класс обращается здесь к своему прошлому, чтобы путем его изображения решить для себя целый ряд жизненных проблем. В «Капитанской дочке» не случайна связь Гринева с Пугачевым; ее следует как-то связать с опальным положением той среды, к которой принадлежал его отец, вышедший в отставку «в 1762 году». Еще более примечательна служба у Пугачева русского аристократа, удаленного из Петербурга из-за дуэли, Швабрина. Литературовед-марксист найдет в «Капитанской дочке» огромный материал, который объяснит ему, что перед художником родовой аристократии стали здесь проблемы огромной социальной важности, которые бессмысленно было бы разрешать в формах любовной и анакреонтической лирики. Он будет усложнять свой анализ, он привлечет для него огромный материал, взятый из разнообразных планов художественной структуры «Капитанской дочки» или «Дубровского», но причину Пушкинской эволюции он будет искать в бытии его класса.

Как же объясняет все это Эйхенбаум? «Переход Пушкина к журнальной прозе и таким образом самая эволюция его творчества в этот момент обусловлены общей профессионализацией литературного труда в начале 30-х годов и новым значением журналистики как литературного факта. Связь эта, конечно, не причинная: это использование новых литературно-бытовых условий, отсутствовавших прежде: расширение читательского слоя за пределы придворного и аристократического круга, появление рядом с книгопродавцами особых профессиональных издателей (как Смирдин), переход от альманахов, имевших «любительский» характер, к периодическим изданиям коммерческого типа («Библиотека для чтения» Сенковского и т. д.)» (51). Путь от «Руслана и Людмилы» через «Бориса Годунова» к «Капитанской дочке», оказывается, обусловлен не чем иным, как «общей профессионализацией литературного труда»! Не будь в 30-х годах появления профессиональных издателей, Пушкин вероятно писал бы те же эротические стихи, какие он писал до «Руслана и Людмилы». Не выходи с 1834 года журнал Сенковского, русский читатель не имел бы «Капитанской дочки». Сознаемся, что все перлы формализма бледнеют пред этой социологической мудростью неофитов.

Разумеется, в какой-то мере творчество Пушкина с названными условиями литературного быта связано. Но заменять этой функциональной связью ту причинную зависимость Пушкинской эволюции от динамики его классовой группы, которая была определяющим фактором его творчества, значит принимать следствие за первопричину и впадать в ту самую метафизику, от которой Эйхенбаум так заботливо открещивается. Мало того, подменяя литературным бытом бытие родовой аристократии, Эйхенбаум закрывает для себя всякую возможность какой бы то ни было социологизации. Факты литературного быта вступают у него в непреодолимое противоречие с фактами литературного творчества. Он цитирует, например, письмо Пушкина: «Пушкин точно характеризует перемену в положении литературы и писателя, когда в 1836 году пишет Баранту: «Литература стала у нас значительной отраслью промышленности всего около 20-ти лет. До тех пор она рассматривалась как занятие изящное и аристократическое». (51). Все это бесспорно, но опровергается ли этим тот очевидный факт, что «Капитанская дочка», последний шедевр Пушкина, сформирована всем строем переживаний родовой аристократии? Можно ли понять структуру из анализа литературного окружения писателя альманахами и книгопродавцами, или ее следует связывать причинной зависимостью с бытием классовой группы. Для нас выбор ясен, и Эйхенбаум, стремящийся игнорировать классовую базу (она, видите ли, нехарактерна для 20-х годов: Смирдин, Сенковский и Пушкин работали на буржуазный рынок и были профессионалами) порочностью своих рассуждений, доказывает полную бесплодность подобных методов.

Тот этап развития, на котором формалисты в настоящее время очутились, означает попытку их проревизовать марксистское литературоведение, чересчур «вульгарно» устанавливающее причинную зависимость литературных фактов от классового бытия. Противопоставляя литературный быт классовому бытию, формалистские теоретики никак не могут установить зависимость от этого быта поэтической структуры. Объективно это означает уход от литературы в прилежащие области. Это априорное предположение целиком подтверждается формалистской продукцией года. На первом месте здесь стоит исследование

Б. Эйхенбаума «Лев Толстой, книга первая — пятидесятые годы». «Книга эта,— заявляет в предисловии Эйхенбаум,— не полемическая и даже не «методологическая». Основное значение в ней имеют материал и его сопоставление. Это сделано тоже сознательно и принципиально. Разговоров о «методологии» у нас много, а реальной работы над материалом мало» (7).

Какой же новый конкретный материал разработан Эйхенбаумом? Сличение этой книги с первоначальным наброском «Молодого Толстого», изданного в 1922 году, устанавливает, что Эйхенбаум сделался «биографистом». Произошел несомненный сдвиг в сторону биографического метода, которым формальная школа ранее склонна была пренебрегать. Случайно ли это? Ни в малой степени. Биографизм понадобился Эйхенбауму как единственный (по его мнению) путь в лоно социологии.

«Литературный быт, — читаем мы в том же предисловии, — частично привел меня к изучению биографического материала, но под знаком не «жизни вообще («жизнь и творчество»), а исторической судьбы, исторического п о в е д е н и я. Таким образом биографический «уклон» явился как борьба с беспринципным и безразличным биографизмом, не разрешающим исторических проблем» (6). Однако, хотел этого Эйхенбаум или не хотел, его книга — образец противоречивого смешения толстовской биографии с морфологическим анализом текста. Единство отсутствует.

Эйхенбаум сделал немалые успехи в социологизации биографии Льва Толстого. Им собран в этом плане обильный и красноречивый материал. Анализ деятельности Толстого в «Ясной поляне» или характеристика предков Толстого открывают дорогу к пониманию личности этого «архаиста-аристократа». Чрезвычайно любопытно освещаются, напр., общественно-политические симпатии 50-х годов (Дружинин, Чернышевский, славянофилы). Весь вопрос в одном — какое отношение имеет все это к литературоведению? Удается ли Эйхенбауму поставить биографию Толстого в органическую связь с творчеством и тем самым социологизировать последнее? Ни в какой степени не удается. Биографический и морфологический «методы» у него, это — вода и масло: они влиты в один сосуд и тщательно перемешаны, но отслоились разными пластами.

Характерным примером этой смеси может служить, напр., трактовка «Детства». Социологическая интерпретация первой части толстовской трилогии не идет дальше описания реакций на нее критики или впечатлений самого Толстого от писаний современных ему беллетристов. Всего этого недостаточно, все это скользит по периферии творчества, никак не облегчая нам путь в его недра. Обращаясь к самому произведению, Эйхенбаум повторяет весь тот морфологический анализ приемов, который был присущ мэтру формальной школы и прежде. «В работе над «Детством» Толстой старается соединить два принципа: принцип автобиографической хроники, выражающийся в простой временной последовательности отдельных сцен, не связывающихся в фабульный узел, с принципом «повести», сюжетная конструкция которой обусловлена фабульным движением». «К этой фабульной части «Детства» относится и появление в конце новой фигуры — «la belle Flamande», присоединяющей к «тайне» другой характерный беллетристический элемент — любовную интригу» (92). Эйхенбаум не понимает, что в «Детстве» нет исторического поведения Толстого, а есть историческое поведение Николеньки (вернее, что историческое поведение Толстого закреплено в поведении Николеньки и других образов трилогии и только с этой стороны и представляет ценность для литературоведения). Иртеньевская семья, ее уклад и психика Эйхенбауму безразличны. В произведении он ничего, кроме «простой временной последовательности отдельных сцен, не связывающихся в фабульный узел», не видит. Подойдя к «Юности», он найдет там ту же последовательность сцен, но пропустит образы Ивиных, описание светских кутежей, главу о comme il faut,—все, чем «Юность» характерна. Социологизм Эйхенбаума построен на постороннем для нас материале. В литературоведении он остался таким же убежденным формалистом, каким был в 1922 году. Подвергая социологической интерпретации «жизнь», он заботливо обходит «творчество». Методология Эйхенбаума дуалистична. Теория литературного быта освободила его от печальной необходимости социологизировать самую литературу.

Шкловский в сущности идет тем же путем. Правда, он оставил в стороне толстовскую биографию и занялся сличе-

нием исторических источников «Войны и мира» с самой эпопеей. Материал его, казалось бы, ближе к литературе, чем материал Эйхенбаума, но его метод совершенно тот же. Подходя к «Войне и миру» от источников, он устанавливает деформацию Толстым этих исторических источников. Оказывается, что автор кроил и резал свидетельства мемуаристов в соответствии со своими общественно-политическими симпатиями и антипатиями. «Оказывается» — для Шкловского: для истории русской литературы это было показано еще Т. Полнером (сб. «Война и мир», 1912). В этом, однако, нет особой беды — Шкловский развернул эту документацию шире и интереснее. Хуже то, что он видит в романе одну деформацию исторического «материала» и не замечает формирования литературной «материи». Поэтического произведения, во всей его органичности и социальной обусловленности, Шкловский не замечает. В новом, социологическом своем градусе он совершенно равнодушно проходит мимо Пьера Безухого, Андрея Болконского и Платона Каратаева. Их социальное поведение для него безразлично — стоит ли говорить о марионетках, двигающихся по произволу автора в нужную сторону! Взамен этого действительно углубленного анализа классовой психологии Толстого, закрепленной (в разных своих частях) в Каратаеве, Болконском и Безухом, Шкловский занимается игрой в формалистские бирюльки. «Бытие литературного жанра, в конечном счете, определяет писательское сознание, не доходя целиком до его так называемой психики» (199). «Отрыв Льва Николаевича от его класса мог произойти уже при его жизни, потому что метод, найденный писателем, оказался умнее его самого» (221).

Удивительно, как после этого некоторые исследователи решаются говорить о каком-то глубоком изменении формального метода! На это указывает, напр., П. Н. Медведев, автор хорошей полемической работы «Формальный метод в литературоведении» («критическое введение в социологическую поэтику»). Развертывая очень подробно имманентную критику формализма, его общефилософских позиций, его поэтики, его теории литературной эволюции, Медведев почти не останавливается на тех мотивах, которые привели формалистов к литературному быту,

и на той аргументации, которую они теперь развивают. Произведенный анализ быстро установил бы, что это — не сближение с марксистской (т. е. научной) социологией, а отделение от нее. Желание перевооружиться сочетается с стремлением сохранить испытанное оружие героических дней петербургского «Опояза». Дуализм, который мы констатировали у Эйхенбаума, не его личный дуализм. Это—дуализм видной школы буржуазного литературоведения, под социологической «внешностью» полностью сохранившей идеалистический «темперамент». Мимикрия находит себе объяснение, но позиция школы от этого более четкой не становится. Если Эйхенбаум и Шкловский, несмотря на все свои методологические провалы, дали интересные и значительные работы, то у их учеников теория литературного быта обнаруживает свои наиболее уязвимые, наиболее порочные пункты. Это широко демонстрирует нам книга Грица, Никитина и Тренина «Словесность и коммерция» (1928, изд. «Федерация»). В ней они пытаются выяснить экономику русской литературы 30-х годов, — задание всецело социологическое. Но благодаря тому, что ученики ни на шаг не отступают от методологии, начертанной учителями, книга представляет из себя попытку с негодными средствами.

В «Словесности и коммерции» собран большой фактический материал, которого мы здесь не будем касаться. По своей конструкции это чисто компилятивная работа, на три четверти заполненная цитатами и пересказами. Это в данном случае тоже второстепенно. Для нас гораздо важнее выяснить, насколько тесно связана была русская литература с коммерцией, в чем сказывается ее экономическая подоснова.

Перед нами встает вопрос о русских сатирических журналах XVIII века. Казалось бы, какая благодарная тема для социологов и литературоведов! Какая обширная возможность вскрыть классовое лицо каждого из сатирических изданий той поры и подтвердить этот социальный генезис данными коммерческого порядка — гонораром, тиражем, распространением и т. д. Что же дают нам здесь Гриц и его товарищи? Развертывая книгу на 73-й странице, читаем: «О стоимости печатания имеются сведения лишь для 1769 года. Печатание десяти первых листов обошлось вместе с бумагой в 61 р. 9 к. Затем 26 следующих

листов стоят 245 р. 71 к., в том числе набор 52 р., печатание 155 р. 06 к. и бумага 38 р. 65 к. Второе писание двенадцати полулистов обошлось в 66 р. 60 к., в том числе набор 18 р., печатание 37 р. 72 к. и бумага 10 р. 88 к. Набор здесь обошелся дешевле, так как производился с печатного оригинала, что указано в типографском рапорте...». Эти бухгалтерские выкладки развертываются на протяжении 3 страниц. Старательно высчитывая расходы по печатанию, тиражи по «полузаводу», стоимость набора, авторы забывают про малость — про самые сатирические журналы. Они изучают литературу как объект коммерции, совершенно игнорируя социальную направленность и художественное наполнение сатирических журналов. Их анализ — это анализ книговеда, историка журналистики, но не литературоведа.

Видимо чувствуя это, видимо сознавая, что они уходят от специфического материала литературы, что «коммерция» чересчур глушит в их работе «словесность», молодые формалисты пускаются по пути увязок и согласований. Они констатируют, напр., энциклопедичность «Библиотеки для чтения». В первом томе, наряду со стихотворениями Жуковского, Пушкина, Козлова, наряду с беллетристическими вещами барона Брамбеуса, Булгарина, Греча, наряду со статьей Сенковского «Скандинавские саги» и «Взгляды на историю России» Н. А. Полевого, в отделе «Промышленности и сельского хозяйства», были статьи Яценкова «О состоянии мануфактур в России», «О земледелии в России», «Английский способ расчисления меры досок», «Распиловка бревен», «Исследования Максимовича», «О составных частях почв»; в отделе «Смесь», рядом с заметками «Новый балет Р. Тальони» и «Новая драма В. Гюго», печаталось объявление о беглых людях, «Мемнонов колосс», «Происхождение и различные употребления резины», «Водяной паук», «Прибыль английского банка» и, наконец, «Моды с двумя картинками». (Там же, 301). Эта энциклопедичность библиотеки имела, конечно, свои объяснения. Журнал, ориентировавшийся на массового подписчика, в особенности на помещика и провинциального буржуа, должен был быть энциклопедичен. Распиловка бревен сочеталась с новым балетом Тальони; первую заметку читал какой-нибудь помещик, получавший по подписке жур-

нал Сенковского; второй интересовались его жена или дочка. Это простое объяснение неприемлемо для наших авторов, потому что здесь история журнала ничем не связывается с историей литературы. Оставаясь в этой плоскости, продолжают быть историками русской журналистики: между тем им во что бы то ни стало нужно связать коммерцию с литературой. Из сочетания этих двух слагаемых и может только появиться пресловутый литературный быт. И вот на свет появляется хитроумное умозаключение: «Возможно,—пишут наши авторы,— что эта пестрота тем имела такой же художественный расчет, как комбинация стилей в путевых заметках Гейне». (301). Так для связи литературы с коммерцией на свет извлекается потрепанный и порядком надоевший фетиш литературного приема.

Повторяя положение Эйхенбаума, они пишут: «Термин аристократия» в литературной полемике 30-х годов имел не социологическое, а литературное значение. Пушкин, писавший о себе, как о писателе, работающем для заработка, литературно принадлежал к аристократической партии (Вяземский, Жуковский, Дельвиг), но профессионально был ближе к журналистам, чем к диллетантам из аристократического класса» (168). Здесь, конечно, не выдерживает никакой критики самое отделение социологического от литературного, которое доказывает, что даже в настоящем, сугубо социологическом градусе формалисты не порывают со своими прежними воззрениями. Но центр тяжести вопроса опять-таки не в этом. Допустим, что Пушкин профессионально был ближе к журналистам; какие же отсюда должно сделать выводы литературоведение? Ведь писатель, работающий для заработка, может в то же время оставаться художником русской аристократии. Ложно представление об аристократическом писателе, как о непременном диллетанте и любителе: это всегда зависит от экономического достатка классовой группы. Но ведь центр проблемы заключается в том, чтобы выяснить, как этот профессиональный журнализм Пушкина отразился на его аристократической продукции, как он ее искривил, усложнил и модифицировал? Этот основной вопрос как раз и игнорируется формалистской молодежью. Тем самым они перестают быть литературоведами.

Настойчиво уверяя читателей в социологии, Гриц, Тренин и Никитин ухитряются сочетать ее со всем методологическим багажом «Опояза». В начале исследования прокламируется истина: «литература и правительство являются следствием экономического развития общества» (13). Формула эта как будто свидетельствует об усиленных занятиях наших авторов политграмотой. Мы ожидаем, что из нее будут сделаны необходимые выводы. Если литература (правительство оставим в стороне, оно здесь ни к чему) является следствием экономического развития общества, то ее динамика в какой-то мере определяется динамикой общественной экономики или точнее — экономической динамикой того класса, который эту литературу выдвигает. Так было бы естественно ожидать, но на странице 187 мы узнаем, что «диалектика литературы заключается в непрестанном изменении соотношений стиховых и прозаических жанров. Эволюция литературного ряда не обусловлена в прямом пропорциональном отношении (?) другими социально бытовыми рядами, потому что материал литературы слишком специфичен» (187). Учебник политграмоты прячется под стол; его место занимает опоязовский катехизис.

Почему специфичность материала лишает его возможности быть социально обусловленным — непонятно. Что значит «обусловленность в прямом пропорциональном отношении» — непонятно. Как можно на стр. 187 противоречить тому, что было сказано на стр. 13, — непонятно. Собирая в книге издательские вкладки, типографские счета и цитаты из мемуаров, авторы не позаботились о сведении методологических концов.

Таковы пути современного формализма. Они ушли от технологии затем, чтобы построить социологию. Но оказалось невозможным создать социологическую систему на технологическом базисе: ямб внеположен теории классов! И вот, поставленные перед дилеммой— принятия марксистской концепции или захирения на старых позициях Опояза, — формалисты пожертвовали художественным творчеством. Употребляя лефовскую терминологию, они начали работать на другом материале: они обратились к источникам, к биографии, к журналам. Выдвинутое в качестве дополнительного лозунга, это изучение могло бы принести положительные плоды. Но литературный

быт в трудах формалистов, это — лягушка, стремящаяся надуться до величины вола...

Небесполезно припомнить здесь известное замечание Антонио Лабриола: «... глупцы могли бы низвести всю историю до степени коммерческой арифметики, и в конце концов новое оригинальное толкование творения Данте могло бы представить нам «Божественную комедию» в свете тех счетов на суконные товары, которые продувные флорентийские купцы продавали с великой для себя выгодой!» Социологическая практика современных формалистов словно предуказана этим ироническим рецептом Лабриолы. Разница состоит лишь в том, что счета, ими привлекаемые, касаются не сукна, а издательских доходов и расходов. Практически это приводит их к отказу от той специфики, забвением которой они так любят попрекать марксистов. Социология пушкинского стиля подменяется неумелой социологией типографии, в которой пушкинские произведения печатались.

От формалистов перейдем к механистам.

Книга профессора Ленинградского университета В. А. Келтуялы «Метод истории литературы» представляет из себя чрезвычайно интересное с методологической точки зрения явление. В прошлом Келтуяла был близок к марксизму; известно одобрительное замечание Плеханова по адресу его «Курса русской литературы». В настоящем Келтуяла от марксизма отошел. Его концепция представляет из себя попытку «синтетического исследования» методов литературной науки.

Манера изложения Келтуялы поражает своим педантизмом: книга делится на параграфы, параграфы на отделы, отделы на пункты, пункты на подпункты. Келтуяла убежден, что «методология — суровая наука, подобная любой отрасли естествознания или математики; ее формулы холодны, жестки и однообразны» (229). В соответствии с этим высоким содержанием находится и язык исследования. Вот одна из взятых наудачу цитат: «...образуется как равнодействующая скрестившихся воздействий со стороны многих словесных произведений данного хронологического момента, цепь могучих национальных, современных, простых, посредственных общественно-консекутивных связей, а именно

связей между многими словесными произведениями и, — через посредство живого примера современного самоизменившегося действенного читателя, — его общественной средой» (164). Эта популярная фраза взята нами из § 116, посвященного установлению «второй, третьей и четвертой группы национальных, современных, простых, посредственных, общественно-консекутивных связей». Видимо, чувствуя сам всю суровость своей терминологии и всю монументальность своего синтаксиса, Келтуяла пробует писать проще и общедоступнее. Тогда получаются силлогизмы, пленяющие нас своей новизной. Так из § 104 мы узнаем, что «словесные произведения распадаются на два разряда: 1) сильные и 2) слабые. В состав первого разряда входят две группы: а) произведения, сильные в собственном смысле слова и б) произведения относительно сильные» (140). Или в другом месте, из § 115 («Первая группа национальных, современных, простых, посредственных, общественно-консекутивных связей»), мы познаем следующее: «ближайший для читателя элемент его общественной среды, с которым он находится в тесной, почти беспрерывной, активной, творческой связи, это — его семья, потомство, но не в лице детей или внуков (см. § 118, 120), а тех ее членов, которые близки к нему по возрасту. Сюда относится прежде всего жена (если самоизменившийся, действенный читатель — муж) или муж (если самоизменившейся, действенной читательницей является жена), сестры или братья мужа или жены и т. д. Названные члены семьи, находясь в постоянном общении с самоизменившимся действенным основателем (или авторитетным представителем ее), невольно поддаются его (или ее) влиянию, как авторитетного главы, невольно сами заражаются его (или ее) новыми настроениями, стремлениями, чувствами, идеями и т. д., невольно, а часто и с полным сознанием исходят из них в своем поведении, в своих действиях, в своей трудовой практике вообще» (158). Из этого параграфа с полной неоспоримостью следует, что страдальческое положение детей и внуков Келтуялы не может итти ни в какое сравнение со страданиями его жены, если они, или она, у него имеются вообще).

Однако, довольно шуток. Манера изложения глубоко обусловлена здесь манерой мышления. Дав своей книге подзаголовок

«Схема историко-литературного познания», Келтуяла вычерчивает схемы, забывая о живой литературной действительности. Порою кажется, что он находится во власти кабалистических цифр, под которые и старается подогнать диалектику литературного процесса. Так, мы вдруг узнаем, что основных ступеней органического развития можно наметить пять. «А именно, развитие идет: 1) от первой ступени, зародышевой, отличающейся бедностью содержания, простотой организации, элементарностью формы, 2) через вторую ступень: через последовательное выделение заключенных в зародышах противоположных элементов сил... 3) к третьей ступени: к более или менее стройной организации выделившихся элементов — сил, к их объединению, с устранением противоречий, проявившихся на второй ступени, и, наконец, 4) через четвертую ступень: через последовательное ослабление стройно организованных элементов — сил, их распадения, разложения, упрощения, смешения и замирания 5) к пятой ступени: деформации органического существа, к его смерти» (38). Построив себе эти пять ступеней (почему пять, почему не три, не девять, не двадцать пять?), Келтуяла упивается стройностью своей схемы, не помышляя об ее доказательстве. Точно так же оказывается семь (вот оно, сакраментальное число!) внешних факторов литературной эволюции. «В основе ее лежат: 1) эволюция трудовых отношений данного народа к природе, а также нередко 2) эволюция иностранной общественной среды, с которой данный автор был жизненно связан, 3) эволюция данного народа как система классов (и национальностей), 4) эволюция общественного класса, к которому принадлежал данный автор, 5) эволюция близкого к нему круга лиц, 6) эволюция его семьи, рода, наконец, 7) эволюция личности самого автора — творца». Из этого следует неоспоримое применение келтуяловской теории: литературная эволюция великосветской литературы определяется эволюцией семьи, рода Пушкина, его внуков, детей и жены. Определяемое становится на место определяющего, следствие начинает играть роль причины, монистическое понятие класса дробится, к нему подвешиваются понятьица, никакого значения в литературной эволюции не имеющие. Карточные домики так изящны и легки; к сожалению, они представляют из себя самый непрочный вид жилищного строительства.

Марксизм и марксисты всегда протестовали против понятия «факторов»; борьбе с ними немало сил отдал уже Плеханов. Это понятие противоречит основному принципу диалектического материализма — принципу единства субъекта и объекта. Келтуяла, мнящий себя диалектиком, все это величаво игнорирует с высоты своих карточных домиков. Для него несомненно, что таких факторов много и что основным из них бесспорно является автор. Класс существует раздельно от автора, автор мыслится раздельно от произведения, произведение испытывает со стороны класса только «воздействие» такого же примерно рода, как и со стороны авторского дядюшки или дедушки. Вообще, все очень сложно и влияет друг на друга. Это называется методологической схемой литературоведения. Ни одной живой мысли, все разнесено по клеточкам. До какого забвения действительности нужно дойти, чтобы начертить «для наглядного обозрения» такую, например, таблицу национальных, общественно-консекутивных связей:

«I. Первый основной разряд. Современные общественно-консекутивные связи:

А) Непосредственные. Б) Простые посредственные.

В) Усложненные посредственные.

II. Второй основной разряд. Потомственные общественно-консекутивные связи:

А) Простые посредственные. Б) Усложненные посредственные.

III. Третий основной разряд. Скрестившиеся общественно-консекутивные связи».

В примечании к этой чрезвычайно наглядной схеме, с отсылкой на сто десятый параграф, автор предупредительно сообщает: «В состав каждого разряда и рода входят по четыре группы, с четырьмя видами в каждой из них». Сколько всего было групп и видов? Мудрый Эдип, разреши!

Не удивительно, что, отдав всю свою творческую энергию распределению по клеточкам, Келтуяла приходит к полнейшему эклектизму. Все методы литературного познания чему-нибудь да служат: и первичный социально-генетический, и формально-эволюционный, и филолого-энергетический. Вы просите доказательств — достаточно того, что они укладываются в стройную схему профессора Келтуялы. Анализ метода по существу

отсутствует; необходимость для диалектического литературоведения, например, литературно-энергетического метода Келтуялой не доказывается, а постулируется. Стоило для этого писать методологию!

Келтуяла не одинок. Исследование Иоффе «Культура и стиль» обнаруживает тоже исключительное преобладание механистических построений. Разумеется, его книгу не сравнишь по интересности с келтуяловским плетением словес. Она очень богата интересными замечаниями. Но есть в его построениях нарочитая схематичность, желание во что бы то ни стало вместить все многообразие стилевого опыта человечества в девять стилей. Мы коснемся книги Иоффе частично, только с ее литературной стороны.

Иоффе порывает в своей работе с историко-хронологической систематикой стилей. Его схема технологична. Стиль он понимает как симптомо-комплекс, «направляющий внимание исследователя на механизм произведения, ведущий от признака построения. Автор рассматривает три системы, три типа культуры: натуральное хозяйство, товарно-денежное и индустриальное. Каждая из этих культур имеет три основные социальные группы — низовую, господствующую и упадочную — и три стиля как оформление отношения к миру. Три системы хозяйства и девять стилей, устанавливаемых автором, почти не существуют в чистом виде, как химический элемент, но только как культурные и стилистические доминанты, как господствующие тенденции в различной смеси с другими хозяйствами и стилями» (5). Стили эти сгруппированы Иоффе в нижеследующую схему.

Социальные группы	Искусство натурального хозяйства	Искусство товарно-денежного хозяйства	Искусство индустриального хозяйства
Низовые . . .	Натуралистический реализм.	Бытовой реализм. (Успенский, Некрасов, Островский).	Конструктивный реализм. (Золя).
Верхние . . .	Классицизм (статический идеализм). (Пушкин, Тургенев).	Психологизм (рационалистич. идеализм). (Шекспир, Достоевский).	Конструктивизм (технологический идеализм). (Маяковский, Эренбург).
Упадочные . .	Символизм (мистицизм). (По, Блок, Андрей Белый).	Импрессионизм (релятивизм), (Бальмонт, Чехов).	Экспрессионизм (мистический интеллектуализм). (Андреев, Верхарн).

Эта схема составляет квинт-эссенцию его исследования. Построения Иоффе стоят на трех китах. Всегдашнему исто-

ризму диалектического метода он противопоставляет универсализм. Стиль зависит не от исторической эпохи, а от культуры. Оперирование такими огромными многовековыми явлениями, как культура, лишает построения Иоффе исторической точности, да он к ней и не стремится. Для него достаточно того деления на натуральное, товарно-денежное и индустриальное хозяйство, которого он придерживается. Во-вторых, схема Иоффе антипсихологична. Он весь поглощен технологией и слишком мало оставляет внимания психике класса, формующего стиль. Но, что всего неожиданнее, схема стилей Иоффе оказывается внеклассовой. Несмотря на то, что он делит социальные группы на низовые, верхние и упадочные, Достоевский и Шекспир оказываются в одной графе. И тот, и другой психологи — для Иоффе этого достаточно. Игнорируется глубочайшая разница социальной подосновы творчества мещанского и аристократического художника, игнорируется эпоха, в которой их творчество развивалось вместе с их классом, игнорируется разнообразный и различный строй закрепленных ими переживаний. Схема застилает в глазах Иоффе многообразие литературной действительности. Схема искажает ее социальные контуры.

Иногда анализ Иоффе удачен — такова, например, характеристика стиля Пушкина — стиля верхней социальной группы эпохи натурального хозяйства, который почему-то на всем его протяжении называется классицизмом (берется главным образом элегическая лирика Пушкина; байронические поэмы или драмы остаются в стороне). Но чаще Иоффе идет по неверному пути. Это случается тогда, когда он доверяется своей схеме. Его анализ вырождается тогда в общие определения, и материал, подвергнутый анализу, с этими общими определениями не связан. Получается разрыв теории с практикой, корни которого лежат в принципиальном нежелании Иоффе исторически и социологически уточнить свой метод.

Любопытнейшим примером такого провала является анализ стиля Некрасова. «Требования благозвучия, классические правила стихосложения кажутся бременем, скачками с ненужными препятствиями. Темы общественной жизни, бытовых сцен и отношений, исключающие интимную лирику любви и созерца-

ния, требуют от поэзии гражданского служения, выполнения роли памфлета, сатиры, сообщения и суждения о социальной жизни. Идя от крестьянства и отталкиваясь от дворянства, буржуазия вводит рационализированную народную песню — песню, текст которой исключительно господствует как стихотворная форма» (191). Эти несколько строчек таят в себе груду ошибок и искажений. К основной проблеме марксистского литературоведения — к установлению социального происхождения творчества — Иоффе относится довольно беззаботно: не генезис в прошлом, но актуальная роль искусства в настоящем занимает автора. История, как наука о прошлом, не может быть основой культуроведения, так как расходится с основным требованием революционного марксизма: «философы до сих пор объясняли мир, но дело в том, чтобы его видоизменять» (3). Применение этого афоризма здесь совершенно неуместно: для изменения мира необходимо критическое его объяснение, культуроведение д о л ж н о заниматься прошлым, вне генезиса нельзя понять функцию явления. Между тем генетический анализ, производимый Иоффе, как раз наиболее сомнителен. Творчество Некрасова так, походя, без каких бы то ни было аргументов, определяется как буржуазное. Эта точка зрения, разумеется, неверна. Говорить о буржуазности — значит совершенно игнорировать те глубочайшие антипатии, которые некрасовские образы испытывают к грюндерам, хищникам, рыцарям промышленного накопления. Говорить о том, что эта группа идет «от крестьянства» — невозможно; это значит искажать реальное положение вещей: она идет к крестьянству. И отсюда, из этой социальной ориентации, вырастает его народный стиль. Отмечая отталкивание от дворянства, Иоффе не может понять глубокой диалектичности этого отталкивания. Тут не борьба с антагонистом, а преодоление в себе мертвящих тенденций, попытки переделать себя, порвать со средой, мертвящей и рабской средой усадьбы. Отсюда у Некрасова такие произведения, как «Родина» и «Рыцарь на час». Но дело не только в том, что Иоффе недостаточно глубоко проникает в соответствующую историческую эпоху, недостаточно точно находит в творчестве творящий субъект. Его ошибки состоят еще в постоянном разрыве связей между стилем и классовой психологией. По его мнению граждан-

ского служения требуют от поэзии темы общественной жизни. Пусть так (хотя это не совсем так), но какой строй социальных переживаний вызывает к жизни эти темы? Ответа на этот определяющий и важнейший вопрос мы так и не находим. Отрывая стиль от класса, чисто вербалистическим образом соединяя их, Иоффе не случайно впадает затем в самый беспринципный формализм. Страницы 192, 3, 4 посвящены частым суффиксам глаголов, причастиям, прилагательным, ритмике некрасовской песни, структуре куплетного фельетона, стилю народных сказок. Все это упоминается без какой бы то ни было социологической интерпретации. Видимо испытывая неловкость, Иоффе в заключение спешит подвести под свои рассуждения марксистский базис. «Печальный тон некрасовских песен и хмурый характер фельетонов и сатир, как и у Успенского и у Мусоргского, у всей русской торговой буржуазии, объясняется ее относительной слабостью и подчиненным положением в стране, где огромная территориальная разбросанность, без удобных естественных путей сообщения, дала устойчивое преобладание натуральному хозяйству, крестьянству и феодальной аристократии. Только железные дороги и индустрия могли вывести эту буржуазию из ее подчиненного положения, но индустрия выдвинула и другие социальные группы» (195). Это заключение совершенно чудовищно. Во-первых, некрасовские фельетоны и сатиры по своему тону вовсе не печальны; во-вторых, железные дороги, которые по Иоффе должны были вывести буржуазию из подчиненного положения, вызывают у Некрасова чувство глубочайшей боли и ненависти к тем, кто их строил на крестьянских костях (небезызвестное стихотворение «Железная дорога»).

Из этого следует, что не буржуазия выдвинула некрасовскую поэзию — вывод, который напрашивался уже и раньше. Но Иоффе спешит объяснить некрасовскую печаль территориальной разбросанностью буржуазии и преобладанием натурального хозяйства. Какое вульгарное приплюскивание надстройки к базису, какое непринужденное выведение поэтического стиля из экономики и географии группы, никакого отношения к этому стилю не имеющей! Но Иоффе спешит, у него остаются незаполненными еще две клеточки товарно-

денежного хозяйства. Если факты не соответствуют схеме, тем хуже для фактов.

Наиболее значительным явлением методологической жизни за год несомненно является выход сборника «Литературоведение» под ред. В. Ф. Переверзева. Участники этого сборника противопоставили себя не только всем течениям идеалистической мысли. Они не менее резко порвали с целым рядом тенденций в пределах самого марксизма.

В своей вступительной статье «Необходимые предпосылки марксистского литературоведения» В. Ф. Переверзев так формулирует основную проблему литературной науки: «Задача литературоведа заключается в том, чтобы раскрыть в художественном произведении то объективное бытие, которое дало для него материал и определило его структуру. К раскрытию этого бытия, уяснению органической и необходимой связи данного художественного произведения с определенным бытием и сводится марксистское исследование». «Путь к бытию — это трудный исследовательский путь через поэтический текст, требующий внимательного кропотливого вдумчивого анализа всех элементов его структуры, который и должен привести исследователя к их социальному месторождению, к лежащему в их основании бытию». Но бытие не только объект созерцания, не только пассивный предмет художественного изображения: «поэзия определяется бытием, в котором действительность берется как единство объекта и субъекта. Бытие потому и организует художественное произведение, что является не только изображаемым объектом, но и изображающим субъектом. Только рассматривая бытие как диалектическое единство объекта и субъекта, можно говорить, что оно определяет художественное творчество... Рассматривая то, что изображено в данном поэтическом произведении, литературовед-марксист прежде всего обязан решить вопрос — где изображатель?». Отсюда открывается путь к стилю, к его подробному и пристальному анализу. Из бытия «вытекает данное художественное произведение, которым обусловлена вся его структура, в анализе которого и ищет марксист ключ к пониманию необходимости и закономерности данного литературного явления» (с. 12, 14, 15).

Участники сборника отвергают биографический метод, который сам еще нуждается в объяснении и не является аргументом литературоведческого анализа. Житие писателя определяется бытием. Проблема научной биографии в том и заключается, «чтобы сквозь капризный, прихотливый узор личного существования рассмотреть определившее его бытие». С этой точки зрения биография — еще наука будущего, и ее предстоит создавать. Но литературоведам незачем тратить на это сил, они отчуждают факты творчества от личности, они рассматривают их в связи с их социальным месторождением. В этом плане развертывается исследование. Произведение рассматривается как явление художественного сознания той или иной социальной группы. Анализ идет от социально-психологических комплексов произведения к разнообразным планам его поэтической структуры. Тот строй переживаний, который наполняет и организует собой поэтическое произведение, субъективируется в системе образов. Образ тем самым становится фокусом организации поэтического произведения, средоточием закрепленной в данном творчестве классовой психологии. Изучение этих образов в тематическом, композиционном, изобразительном и выразительном планах в итоге своем дает всесторонний анализ поэтической структуры. В этом плане и анализируется конкретное литературное явление — образы Гончарова (Переверзев), стиль «Демона» (Фохт), стиль «Дворянского гнезда» (Поспелов), творчество Помяловского (Совсун), стиль молодого Горького (Беспалов). Методологические проблемы разрабатываются в первой части книги, вторая посвящена его практике, обоснованию их на конкретном материале.

Авторы сборника «Литературоведение» строят единую систему монистического понимания и монистического изучения стиля. Они отметают формалистическое толкование стиля как системы приемов. Для них стиль является оформлением в образах психо-идеологии класса. Это образное оформление психики класса в каждом отдельном случае зависит от положения класса в обществе, от его производственной роли, от его бытия.

Участники сборника «Литературоведение» вписывают в историю марксистского литературоведения новые страницы. Они

дают общие теоретические предпосылки для изучения стиля, но, что всего важнее, они развертывают широкий ассортимент методических приемов изучения. «Художник,—писал Плеханов,—должен индивидуализировать то общее, что составляет содержание его произведения, а раз мы имеем дело с индивидуумом, то перед нами являются известные психологические процессы, а тут уже не только совершенно уместен, но и вполне обязателен и даже чрезвычайно поучителен психологический анализ. Но психология действующих лиц потому и приобретает в наших глазах огромную важность, что она есть психология целых общественных классов или по крайней мере слоев, и что, следовательно, процессы, происходящие в душе отдельных лиц, являются отражением исторического движения». Это указание Плеханова в «Литературоведении» успешно реализуется.

Этот метод изучения полностью порывает с былым просветительством. Не обличать, а объяснять, не полемизировать с автором, а изучать систему его образов во всем ее многообразии, во всей специфичности и детерминированности поэтической структуры. «Просветители» беспомощно бродили вокруг содержания художественного произведения, предоставляя идеалистам изучать его форму или механически связывая ее с содержанием. Ныне это противопоставление снимается. Литературоведение изучает не форму и содержание, а стиль (органическое целое), выдвинутый социальной группой как раскрытие ее переживаний в образах. И для того, чтобы изучить художественное произведение марксистски и до конца, надо понять мельчайшие компоненты стиля в их обусловленности психикой класса. Но для этого надо построить вспомогательную науку: пропедевтику, методику, поэтику. Основной лозунг «Литературоведения» заключается в двух словах: «учитесь изучать».

Само собой разумеется, что на этом новом и трудном этапе развития нельзя было обойтись без целого ряда упущений. Их не мало, этих недостатков. Иные из них объясняются неравноценностью метода, неравноценностью анализа. Методика, которую разрабатывают участники сборника,— это, конечно, методика прозы. Для того, чтобы изучать драматические и поэти-

ческие произведения, ее придется в целом ряде пунктов видоизменить в силу специфичности этого материала. Целый ряд пунктов спорен потому, что плохо разработана социальная психология класса. Но это общая беда марксизма, и не дело только литературоведов все свои силы отдавать на эту работу, ее должны производить историки. Мы ограничимся в нашей оценке недостатков «Литературоведения» одним пунктом, в котором эти недостатки выступают всего резче и отчетливее. Участники сборника игнорируют массовый характер литературного процесса. Они изучают литературу на образцах. Они снимают проблему массовой литературной продукции. За писателем и его творчеством они не видят того широкого литературного движения, частью которого это творчество является. Стиль понимается ими статически, тогда как это — понятие литературной динамики. Анализ массовой продукции кажется им столь же бесцельным для изучения литературных направлений, как не нужно изучение всех экземпляров вида естествоведу. Мы в праве указать здесь на существенное отличие историко-литературных изучений от естественно-научных. Само собой разумеется, что было бы праздным занятием для естествоведа изучать все экземпляры соответствующего вида. Но нельзя смешивать естественно-научное и статическое исследование вида с динамикой, которая постоянно представляется историку литературы. Мы должны изучать всю продукцию класса во всем ее объеме, на всех его ступенях. Если мы признаем, что у класса есть литературный стиль, надо проследить мутацию этого стиля на всем его протяжении, в его тесной и постоянной обусловленности состояниями классового бытия. Вне этого история немыслима.

Этой динамической стороны литературоведения участники сборника почти не замечают. Занимаясь теорией видов, они не замечают их истории. Отмечая «канонизацию» переживаний в сознании читателей (54), они забывают о канонизации поэтического шедевра в литературной продукции класса. Говоря о путях преодоления инертности человеческого сознания, они не говорят о той функции, которую имеет шедевр в его литературном окружении. Более того, они снимают самую проблему литературной динамики. «Результаты научно-исследовательской

работы естественней всего отливаются в форму монографий, построенных на основе определенной методологии и методики. Ожидание, что из этих монографий рано или поздно составится законченная «история литературы — ошибочно. Процесс усовершенствования методологии и методики — бесконечен, и еще более бесконечен процесс поэтической эволюции» 42). Аргумент этот совершенно не убедителен. Методология литературоведения, конечно, будет всегда совершенствоваться, но заключать от ее незаконченности в каждый момент к невозможности истории литературы — явный софизм. Монографии не могут, разумеется на современном этапе марксистского литературоведения, исчерпать диалектику литературного процесса во всем ее объеме, но изучать ее необходимо. Устранение этой проблемы из ведения марксистского литературоведения объективно пойдет на пользу формализму и лишит диалектический метод богатейшего поля действия.

Мы полностью присоединяемся здесь к В. М. Фриче, в своей программной статье писавшему: история литературы должна ответить, «как созревающий класс или та или иная социальная группа организуют свой стиль (подражанием, отталкиванием, развитием рудиментарных форм), как этот стиль меняется, когда класс или группа созрели и потом клонят к упадку, вытесняемые другими классами или группами; какими средствами борются взаимные стили разных классов и групп (пародийностью, антитезой и т. п.); как и когда происходит влияние стиля одних классов и групп на стиль других; возможно ли и при каких условиях стилевые образования, в создании которых участвуют несколько классов и групп; возможны ли и когда вторжение в стилевой организм писателя одного класса новых и иных стилеобразований; возможен ли перенос известных элементов стиля одного класса или группы в стиль других и т. д.» («Наша первоочередная задача», «Литература и марксизм», 1928, кн. I, с. 8).

Нужно думать, что снимание этих проблем участниками «Литературоведения» носит не методологический характер, а обусловлено желанием временно замкнуться в кругу проблем органического изучения.

* * *

Мы видим, таким образом, что единого фронта нет и в помине. Все авторы считают себя социологами, но они глубоко не похожи друг на друга. В недрах методологической продукции года наблюдается острая и явственная борьба противоречий.

Здесь противостоят друг другу два лагеря, каждый из которых таит в себе целую гамму внутренних оттенков и вариаций. Плюрализм замкнулся от жизни в тиши своих схем. Там, где он жертвует схемами ради действительности, он социологизирует на внеположном литературной науке материале. Наоборот, монистическое изучение литературы завоевывает себе новые позиции. Оно отбрасывает биографические изучения, оно пересматривает старые воззрения на критику, оно подчиняет поэтику, в которой до последнего времени главенствовали формалисты, единому устремлению литературной науки; оно создает четкое марксистское понимание стиля классовой группы. На этом трудном пути становления неизбежны провалы и ошибки. Однако, это только болезнь роста; в основе своей метод здоров и жизнеспособен. Изучение литературы как специфической формы классового сознания обеспечивает этому методу широчайший неисследованный материал и правильную научную установку.

ХРОНИКА ЛИТЕРАТУРЫ

I. Съезды, конференции, совещания

ПЕРВЫЙ ВСЕСОЮЗНЫЙ СЪЕЗД ПРОЛЕТАРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Всесоюзный съезд пролетписателей открылся в Москве 30 апреля.

Перед съездом был проведен ряд конференций местных ассоциаций пролетписателей.

На всех конференциях были приняты резолюции, одобряющие принципиальную линию и практическую деятельность правления ВАППа, требующие вхождения в ВАПП, ВУСПП (Всеукр. спилкі пролет. пісьменників) и «Кузницу», настаивающие на неослабевающей борьбе как с правыми течениями в литературе, так и с «левыми» (напостовское меньшинство и др).

Напостовское меньшинство выступило со своими резолюциями лишь на немногих конференциях. Наиболее отчетливы

тезисы напостовского меньшинства были сформулированы в резолюции, предложенной Моск. конференции пролетписателей. Ни на одной конференции тезисы напостовского меньшинства приняты не были.

Повестка дня съезда была намечена следующая:

1. Социалистическое строительство и культурная революция.
2. Культурная революция и современная литература — т. Авербах.
3. Художественная платформа ВАППа — тт. Либединский и Фадеев.
4. Творческое лицо пролетлитературы — т. Ермилов.
5. Положение и задачи марксистской критики — т. Луначарский.
6. Театр и кино.
7. Национальный вопрос и литературная политика ВАППа — т. Сутырин.
8. Доклад международного бюро пролетлитературы — т. Иллеш.
9. Доклад редакции «Октября» — т. Лузгин.
10. Выборы руководящих органов.

Однако доклады «Социалистическое строительство и культ. революция» и «Театр и кино» проведены не были.

Съезд открылся речью т. Криницкого, зав. АППО ЦК ВКП(б), в которой он наметил основные задачи, стоящие перед пролетлитературой.

Исходя из ленинского положения, что пролетарская культура «...не является выскочившей неизвестно откуда... Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества». Ленин говорил об обязательном «ясном понимании того, что только точными знаниями культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру; без такого понимания нам этой задачи (т. е. задачи строительства культуры переходного периода) не разрешить».

Докладчик подробно остановился на трех основных искажениях этой ленинской формулы.

Первое: забвение задачи критической переработки всего буржуазного культурного наследства, потеря классового чутья, подмена классовой линии в культурной работе и ясного, четкого понимания ее социалистических задач — задачами общего культурного подъема, развития культуры «вообще».

Второе искажение — обратное, когда забывается вся важность задачи усвоения буржуазного культурного наследства.

И третье — забвение основной задачи — задачи переделки массы, в то время как в этом — стержень всей нашей культурной работы.

Разбирая итоги развития пролетарской литературы, т. Криницкий сделал вывод, что пролетлитература не стала еще за последние 3 года гегемоном советской литературы, но соотношение между ней и попутчиками значительно изменилось в сторону успехов и продвижения вперед пролетлитературы.

Каковы же дальнейшие задачи ВАППа.

1. Сплочение всех сил пролетлитературы воедино.
2. Учеба пролетарских писателей.
3. Установление правильных и нужных отношений с попутчиками.
4. Развитие марксистской критики.
5. Необходимость правильного разграничения функций между критиками и писателями-художниками.
6. Усиление работы в области национальных литератур.

Тов. Авербах в своем докладе формулировал содержание культурной революции как «закономерное развитие» (Ленин) всех накопленных человечеством знаний, приобщение к культуре прошлого, происходящее в процессе ее критической переработки.

Он остановился на том, какое колоссальное значение имеет вопрос о классовом содержании всей той культурной работы для деревни, которая, по указанию Ленина, должна составить «целую эпоху».

Останавливаясь, далее, на том, что в культурной революции отражается идущая в стране классовая борьба, что одним из важнейших орудий классовой борьбы является ис-

кусство, тов. Авербах переходит к вопросам современной литературы.

И здесь конечно не прекращается классовая борьба. Для большей отчетливости т. Авербах делит современную литературу с точки зрения объективно выполняемой ею социальной функции на 5 отрядов: новобуржуазные писатели, старопопутнические, новопопутнические, крестьянские и пролетарские.

Произведя анализ этих групп, т. Авербах подробно освещает вопрос — над чем должны работать пролетписатели.

Они должны показать не только сегодняшний день и текущую борьбу пролетариата, но и прошлое его, и будущее социалистического строительства.

Лозунг живого человека, по мнению докладчика, «с одной стороны, справедливо ориентирует пролетарскую литературу на отражение современности, а с другой стороны, выражает необходимость борьбы со штампом, схематизмом, голой плакатностью и перехода к выявлению сложной человеческой психики со всеми ее противоречиями, элементами прошлого и ростками нового, моментами сознательного и подсознательного, и т. д.; герой нашего времени, строитель соц. общества — таков тот живой человек, который должен прежде всего интересовать пролетписателей. Эти задачи определяют необходимость преодоления натуралистического бытовизма и перехода к углубленному и психологическому показу людей, к обобщениям и художественному синтезу».

В заключение т. Авербах особенно детально осветил вопрос о необходимости сплочения групп пролетписателей.

Основные положения т. Сутырина (докладчик по «Национальному вопросу и литературной политике ВАППа») свелись к следующему:

«Термин «национальное искусство», «национальная литература» страдает неточностью и известной неряшливостью.

У нас принято понимать под этим названием всякую национальную литературу, кроме русской. Это, конечно, неверно и теоретически безграмотно.

Мы должны создавать культуру пролетарскую по содержанию и национальную по форме.

Взаимодействие разных национальных культур может выражаться в двух формах: в растворении малой нации в недрах культуры большой (ассимиляция). Этот путь практикуется при капитализме и всегда бывает насильственным.

Но стремление (ориентация) малой нации приобщиться к культуре большой (или передовой) нации является путем диаметрально противоположным ассимиляции. И только этим путем, путем культурной ориентации, пойдут все национальности СССР, перерабатывая свои национальные формы в формы интернациональные».

Центральными пунктами в прениях по этим докладам и орготчету Правления ВАППа явились вопросы расхождения «Кузницы» с ВАППом, борьба с т. н. «левыми» (напостовское меньшинство), много внимания уделялось намечению конкретных путей национальной работы ВАППа и др.

Доклад Луначарского («Положение и задачи марксистской критики») был съездом заслушан, но не обсуждался.

Журналом «На литературном посту» на основании этого доклада была открыта на своих страницах дискуссия.

В докладе «Художественная платформа ВАППа» тт. Либединский и Фадеев, развивая прежнюю вапповскую платформу, затронули, главным образом, вопросы отношения искусства к действительности, места мировоззерцания в творческом процессе, роли сознания и подсознания в творческом процессе, методов анализа худ. произведения, понятия «живой человек в литературе», идеалистических течений в литературе, современного «иррационализма» и лефовского «рационализма», учебы у классиков и ряд других.

По докладу т. Авербаха съездом была принята резолюция, являющаяся, по существу, проектом платформы.

Развивая — в части, трактующей понятие культурной революции и ее отношение к пролетлитературе — положения т. Крицкого и Авербаха, резолюция дает следующие определения искусства и пролетарской литературы.

«Являясь одним из средств познания классом общественной жизни и всего мира, окружающего человека, искусство образно организует мысли и чувства, «заражающе» воздействуя на психику читателей, слушателей, зрителей и т. п. В условиях клас-

сового общества искусство является могучим орудием классовой борьбы. Активно воздействуя на развитие всех областей идеологии, пролетариат не делает исключения для искусства. Потому одной из задач культурной революции является способствование развитию пролетарского искусства и его передового отряда — пролетарской литературы.

Пролетарской мы считаем литературу, познающую мир с точки зрения пролетариата и воздействующую на читателей в соответствии с задачами рабочего класса как бойца против капитализма и строителя социалистического общества. Только с точки зрения мировоззрения пролетариата — марксизма — может быть с максимальной объективностью познана художником социальная действительность. Поэтому исторически неизбежна гегемония пролетарской литературы».

Путями достижения гегемонии резолюция считает:

а) Расширение тематического охвата, повышение общественной значимости и актуальности тем, разрабатываемых писателями;

б) работу над созданием формы, понятной миллионам и соответствующей содержанию (объективный критерий красоты по Плеханову).

Основные же признаки гегемонии определяются так: 1) ведущая роль в отношении всей литературы и 2) главенствующее влияние на читательскую массу.

В области национальных литератур резолюция развивает, в основном, положения т. Сутырина.

В области критики резолюция «основным недостатком» считает «ее нередкую эклектичность», объясняющуюся в чрезвычайно значительной степени тем, что старые литературоведческие школы и направления, под влиянием первостепенной роли, которую играет марксизм, принуждены постепенно сдавать свои позиции и отказываться от ряда принципов, которые ранее являлись для них основными.

Первой и основной задачей пролетарской критики резолюция находит «упорную и систематическую глубокую учебу марксистскому методу».

И в соответствии с последним пунктом резолюции, где говорится, что ассоциация «стремится к охвату в своих рядах

всех групп пролетарских писателей, со всем многообразием их художественных течений и творческих группировок. Сплоченность пролетарских писателей в их борьбе за литературную гегемонию — необходимое условие роста каждого отдельного пролетарского писателя и всей пролетарской литературы в целом»,— съездом был организован ВОАПП (Всесоюзное объединение ассоциации пролетарских писателей), куда вошли ВАПП, «Кузница», ВУСПП и др.

Съездом было сконструировано правление ВОАППа, куда вошли 15 представителей Рос. АПП, 10 — ВУСППа, 10 — АПП ЗСФСР, 7 — «Кузницы», 5 — Белорус. АПП, 2 — от Туркмен. АПП и 2 — от Узб. АПП.

ПЛЕНУМ ПРАВЛЕНИЯ РАПП

2-й пленум правления РАППа открылся первого октября и был почти целиком посвящен творческим вопросам.

Пленумом были обсуждены «Фабрика Рабле» Чумандрина, «Бруски» Панферова, «Дикое поле» Логинова-Лесняка, «Лесозавод» Караваевой, «Тихий Дон» Шолохова, вопросы драматургии и поэзии и доклад об итогах творческого смотра ассоциаций пролетписателей.

Приводим некоторые резолюции пленума (в выдержках):

По вопросу об итогах творческого смотра: «Ряд ассоциаций приступил к реализации творческих лозунгов РАППа и добился в этом направлении первых, хотя и далеко недостаточных успехов.

Однако, как правило, уровень творческой продукции провинциальных АПП еще очень низок. К числу основных типовых недочетов, вскрывшихся в результате творческого смотра, относятся:

1. Неуменье находить социально-значительные темы произведений.

2. Незначительное количество бытовых очерков (наиболее целесообразной формы творческой работы для начинающих авторов) и большое количество книжных влияний.

3. При нащупывании социально-значительной темы — поверхностный подход к ней; скат к анекдоту.

4. Наличие штампа и схемы.

5. Идущий от народничества «сплошной» показ жизни коллективов и народническая же «жалостливость» при изображении «маленьких» людей.

6. Слабое развитие психологизма.

7. Некритическое подражание классической литературе и современным писателям.

8. В поэзии — проявления «дендизма».

9. Отсутствие серьезной работы над словом, эклектизм приемов и т. д.

Пленум отмечает наличие в рядах РАППа большого количества писателей, связанных в той или иной мере с крестьянством и переносящих в свое творчество крестьянские настроения, образы и проч. Усилив воспитательное воздействие на свои крестьянские элементы и стремясь к их постепенному переводу на рельсы пролетарской идеологии, ассоциации должны в то же время внимательно следить за идеологической направленностью творческой продукции, не допуская оформления в своих рядах групп, еще чуждых по своему существу пролетарской идеологии.

Пленум считает необходимым положить итоги творческого смотра в основу организационной и учебной работы правления РАППа, сосредоточив внимание на творческом руководстве литстраничками.

Пленум поручает секретариату проработать вопрос о распространении опыта творческого смотра на продукцию всех национальных отрядов РАППа».

Важно также постановление пленума о чистке рядов РАППа:

«В качестве одной из мер по выявлению недостатков и болезней АПП, а также очищению состава АПП, Всесоюзный съезд наметил чистку рядов АПП в течение 1928/29 года.

Пленум констатирует два момента в этой работе: а) очищение от социально чуждого, примазавшегося элемента и б) просмотр состава АППа под углом освобождения от творческого балласта. Эти два момента в практической работе должны быть непременно разграничены во времени. Если очищение от чуждого элемента должно быть проведено немедленно, то пересмотр

состава АППа — задача на длительное время, требующая сугубой осторожности и чуткости».

Немедленно по проведении пленума ряд ассоциаций приступил к чистке, и в некоторых из них она была закончена в 1928 г.

МОСКОВСКОЕ СОВЕЩАНИЕ «КУЗНИЦЫ»

В апреле в Москве состоялось общемосковское совещание «Кузницы»; на повестке дня стояли следующие вопросы:

1) Текущий момент — докладчик от МК ВКП(б). 2) О задачах современной литературы — докладчик В. Лебедев-Полянский. 3) О творческих путях пролетписателей — докладчик В. Красильников. 4) Об организации пролетарских писателей — докладчик т. Жига. 5) О работе средп молодых писателей — докладчик т. Ф. Березовский. 6) Информационные доклады: а) о журнале «Кузница», б) о работе «Кузницы » в) о работе примыкающих к «Кузнице» групп. По докладу т. Лебедева- Полянского советом «Кузницы» были приняты такие тезисы:

1. Литература, как и всякое искусство, является не только средством познания жизни, но и средством ее организации.

2. Все прекрасно понимают, что художественная литература показывает, но не доказывает; необходимо все же, чтобы этот показ как результат непосредственного восприятия действительности был под контролем сознания, которое должно быть максимально организовано.

3. Литература должна быть глубоко правдивой. Жизненная правда творчества обусловливается классовой психо-идеологией художника и познается в динамике жизни.

4. Литература должна быть актуальной, отображая в своем художественном анализе и синтезе не только явления прошлого, но и современности.

5. Поскольку мы стоим на пролетарской точке зрения и все явления рассматриваем в свете марксизма, художественная литература должна быть средством нашего социалистического строительства в особенности в данный момент, когда с такой настойчивостью жизнь поставила вопросы культурной революции.

6. Современная художественная литература должна сосредоточить свое внимание на процессах, происходящих в городе — среди пролетариата, в деревне — среди крестьянства.

7. До сих пор художественная литература питается материалом периода военного коммунизма и восстановления народного хозяйства. Поскольку мы вошли в новый период, период реконструкции хозяйства, в период индустриализации, художники, осознав и продумав новый курс жизни, должны избрать материал под новым углом зрения, не опуская конечно новых явлений.

8. Наше социалистическое строительство идет под руководством пролетариата. Но пролетариат осуществляет его в союзе с крестьянством. Известные противоречия между пролетариатом и крестьянством, вытекающие из их социальной природы, еще не устранены. Экономический и политический рост советского крестьянства выдвинул вопрос о коллективизации сельского хозяйства. Проблема, которая будет развертываться, усложняться и осуществляться долгие годы. Глаз художника должен быть направлен и в эту сторону, имеющую первостепенное значение.

9. Новое сознание, новая психология, новый человек должны быть показаны в своем становлении и укреплении в жизни как нечто ее органическое. Этот процесс протекает в борьбе с пережитками и остатками прошлого, очень труден в своем показе, и последний совершенно немыслим вне классовой диалектики.

10. Новый человек современности рожден в огне Октябрьского переворота. Он проходит стадии своего общественного роста. Противопоставлять якобы психологически более сложного человека сегодняшнего дня человеку периода военного коммунизма нельзя. Сложность психики не говорит еще о ее новизне и должна рассматриваться в процессе общественного развития.

11. Проблема нового быта должна захватить все стороны жизни — как внутренние, так и внешние ее проявления. В первую очередь должны быть разработаны мотивы новых отношений людей в процессе столкновения социалистического строительства с нэпом, отношения мужчин и женщин (конечно, не с физиологической стороны), отношения двух поколений.

На фоне этих общественных явлений должны быть разработаны «мелочи» нового быта.

12. В процессе художественного оформления современная литература должна помнить, что читатель ее — широкая масса трудящихся. Литература должна быть глубоко реалистичной; элементы формы должны быть органически связаны с материалом содержания. Несмотря на это, современный художник должен поставить очередной задачей своего воспитания — перешагнуть через подражание Достоевскому, Блоку, Толстому. Жизнь уже намечает элементы новой формы.

13. Писатель, в особенности пролетарский, ни на минуту не должен забывать, что он является активным строителем социализма, и не только в нашей стране, но и во всем мире. Это накладывает на него величайшую ответственность, но это же дает и не меньшую награду».

Тезисы к докладу т. Жиги «Об организации пролетарских писателей» приводим в выдержках:

«Класс-организатор, мобилизуя свои силы на различные участки строящегося социализма, выделяет их и на литературный фронт, прощупывая себе тем самым дорогу к одной из наиболее замкнутых и консервативнейших позиций старого общества — к миру искусства.

Задача всякого здорового объединения революционных писателей заключается в облегчении рабочему классу тяжести этой борьбы.

Всякое объединение пролетписателей, если оно сознает свою ответственность перед трудящимися, должно строить работу, исходя из того:

что наблюдаемый в настоящее время широкий приток сил из рабочей среды в различные литературные организации есть прежде всего результат общего культурного подъема в рабочих массах и их страстного стремления к знанию вообще;

что, вступая в литературный кружок, рабочая молодежь ищет выхода своим жизненным творческим силам, порою ничего общего не имеющим с призванием художника слова.

Объединение пролетписателей поэтому должно представлять собою школу, построенную на строгом и трезвом принципе общего культурного воспитания своих членов.

В особенности мы должны быть чуткими по отношению к пролетарской смене.

Испытанный принцип старейшей пролетарской группы писателей «Кузницы» — «отрыв от производства должен быть оправдан» — необходимо соблюдать безоговорочно.

РАСШИРЕННЫЙ ПЛЕНУМ ЦС ВОКП

15 мая в Москве открылся расширенный пленум ЦС ВОКП, которым были заслушаны доклады т. Замойского (отчет президиума Центр. совета), содоклады т. Богданова (о работе Литбюро) и т. Рош (организационный), доклад т. Дорогойченко («О творческих путях крестьянских писателей») и содоклад т. Ревякина («Творческое лицо крестьянских писателей»).

В прениях по отчету президиума ЦС и Литбюро, а также по орготчету выступавшие участники пленума указывали на целый ряд недостатков как в работе ЦС ВОКП, так и отделения Общества на местах. Нужно улучшить руководство начинающими писателями, больше помогать им в учебе.

Пленум постановил реорганизовать «Жернов», переменить название и передать этот журнал в одно из издательств. Собственное издательство ВОКП, у которого средства очень ограничены, недающие возможности как следует развернуть работу, решено ликвидировать.

На пленуме был избран новый секретариат ВОКП, в который вошли: П. Замойский (ответ. секретарь), Иван Батрак (орг. секретарь), и членами: тт. Дорогойченко, Богданов, Субботин, Черномордик, Котомка; кандидаты — Тарарухин и Завалишин.

Центральный совет пополнен представителями с мест: тт. Синицин (Курск), Малиновский (Казань), Чазов (Сарапуль); для Сев.-кавказского краевого отделения оставлено одно место.

Пленумом была также принята платформа крестьянских писателей, которую приводим с незначительными купюрами:

О КРЕСТЬЯНСКИХ ПИСАТЕЛЯХ

1. Большинство писателей СССР материалы для своих произведений черпают из деревни. Писатели эти, по своей идеологи-

чески-творческой установке, неоднородны, как неоднородно по своему социальному составу само крестьянство. И деревенская беднота, и сельско-хозяйственный пролетариат имеют своих отобразителей в художественной литературе. Не всякий писатель, пишущий о крестьянстве является подлинно крестьянским писателем.

2. Крестьянскими нужно считать таких писателей, которые на основе пролетарской идеологии, но при помощи свойственных им крестьянских образов в своих художественных произведениях организуют чувство и сознание трудовых слоев крестьянства и всех трудящихся в сторону борьбы с мелко буржуазной ограниченностью — за коллективизацию хозяйства, быта и психики, в сторону строительства социализма и — в конечном счете — в сторону бесклассового коммунистического общества.

Отличительной чертой крестьянских писателей в области творчества является активно-трудовое восприятие и отображение природы и жизни во всей ее сложности и многообразии.

4. Крестьянские писатели также отграничивают себя идеологически и от так называемых попутчиков.

Но, в отношении попутчиков, необходимо учитывать их крайнюю неоднородность и идейную шаткость. Правые попутчики сменовеховского толка стараются стать идеологами новой буржуазии в художественной литературе. Колеблющиеся промежуточные слои попутчиков, несмотря на всю их неоднородность, по существу, являются мужиковствующими интеллигентами и в своих произведениях стараются воплотить в разных окрасках идеи своеобразного советского народничества, которые являются отзвуком прежних всевозможных народнических течений.

5. Отличие крестьянской художественной литературы от пролетарской лежит отнюдь не в идеологической области. Своей особой идеологии, отличной от марксистско-ленинской, крестьянские писатели иметь не должны. Крестьянский писатель, осознавший себя в области идеологии до конца, должен становиться и неизбежно становится пролетарским писателем деревни.

Советская художественная литература уже имеет ряд таких писателей.

6. Но в массе своей крестьянские писатели, в том числе и молодая поросль, непрерывно растущая из рядов селькоров, комсомола, из рабфаков, вузов и т. д., культурно мало развиты, законченного мировоззрения еще не имеют. На них, еще в гораздо большей степени, чем на пролетарских писателях, сказываются пережитки мелкобуржуазной революционности, анархизма и народничества в разных его видах и разветвлениях. В психике крестьянского писателя еще глубоко гнездятся пережитки индивидуализма и собственничества. Поэтому основная и постоянная задача руководящих органов крестьянских писателей по отношению к своим членам в области идеологии состоит в том, «чтобы переводить их растущие кадры на рельсы пролетарской идеологии, отнюдь однако не вытравляя из их творчества крестьянских литературно-художественных образов, которые являются необходимой предпосылкой для влияния на крестьянство». [Резолюция ЦК ВКП(б)].

О ТВОРЧЕСТВЕ

1. Основной задачей крестьянских писателей является творчество — создание полноценных художественных произведений. Только тот имеет право носить звание писателя, кто дает творческую продукцию.

Крестьянские писатели должны всецело и безоговорочно в основу своей деятельности положить резолюцию ЦК ВКП(б), в которой в отношении писателей-художников говорится: «для последних необходимо перенести центр тяжести своей работы на литературную продукцию, в собственном смысле этого слова, используя при этом гигантский материал современности».

2. Основным путем, по которому должно итти развертывание и углубление творчества крестьянских писателей, является путь художественного реализма. Художественный реализм нужно понимать не в смысле формальной литературной школы, а как общий творческий метод, когда писатель, работая над материалом, даваемым самой жизнью — в ее процессе и во всем ее многообразии, с ее живыми людьми, в их взаимоотношениях со средой и обществом, с ее классами и классовой борьбой,

в своих художественных произведениях даст объективный и углубленный показ своей эпохи, воплощает основные идеи своего времени в художественно-совершенных, живых и обобщенных (синтетических) образах.

Конечно это не исключает возможности элементов революционной романтики прошлого и будущего в произведениях крестьянских писателей, а также художественных произведений исторического характера.

3. Писатели, в процессе творчества, зачастую стихийно приближаются к художественному реализму, отдельные исключительно талантливые писатели иногда овладевают им и создают классические произведения. Но сознательно овладеть методом художественного реализма в целом может только тот писатель, который, стоя на гребне современной культуры, выработал в себе целостное марксистское мировоззрение и мироощущение и достиг высокой техники писательского мастерства.

Само творчество настоятельно выдвигает перед крестьянскими писателями необходимость упорной повседневной творческой учебы. Одному в большей, другому в меньшей мере, одному — в одной, другому — в другой области, — но учеба необходима каждому крестьянскому писателю без исключения. Не должно быть места самовлюбленности, чванству, замалчиванию своего бескультурья, прокламированию себя со стороны отдельных крестьянских писателей «самородками». Нужно «поставить перед собой лозунг учиться и давать отпор всякой макулатуре и отсебятине в своей собственной среде».

4. Пустой фразой является крик о том, чтобы сбросить классиков «с корабля современности». Но с другой стороны, крестьянские писатели не могут пойти на поклон к классикам.

Необходимо критическое усвоение всего богатейшего опыта классической литературы как русской, так и зарубежной. Необходимо тщательно прорабатывать классиков, учиться у них, использовать их художественные достижения, признавая особенно ценным их исключительное умение создавать развернутые произведения, отображающие их эпоху. Необходимо учиться у подлинно пролетарских писателей. Учеба у попутчиков имеет значение главным образом в смысле их формальных достижений. Но учиться нужно в соответствии с требованиями

нашей эпохи и с особенностями крестьянского художественного творчества, а отнюдь не переносить в свои произведения их приемы и технику механически.

5. Крестьянские писатели свободны в выборе тем для своих произведений. Выставляемое иногда ограниченное требование о том, что крестьянский писатель обязан изображать только деревню, должно быть категорически отвергнуто. Но по самой сущности своего творчества крестьянские писатели не могут обойти молчанием основную тему, выдвигаемую нашей эпохой: всесторонний развернутый показ современной деревни в ее строительном периоде, в ее борьбе старого с новым, с ее новым бытом и ее новыми живыми людьми.

6. Стиль крестьянской художественной литературы создается—и создается в процессе углубления творчества. Не вводя никаких ограничений в изыскание форм, в которые должно отлиться художественное произведение, крестьянские писатели все же ставят перед собой задачей — стремление к художественной простоте стиля и чистоте языка. Русский язык в современной литературе зачастую нарочито, без нужды, вопреки художественности, усложняется, и этим искусственно закрывается доступ к пониманию художественных произведений со стороны широких масс читателей. Крестьянские писатели не могут забывать о том, что необходимо создание художественной литературы, рассчитанной на действительно массового читателя — рабочего и крестьянского, нужно смелее и решительнее порывать с предрассудками барства в литературе и, используя все технические достижения старого мастерства, вырабатывать соответствующую форму, понятную миллионам. Этого ни в коем случае нельзя понимать вульгарно. Задача состоит не в том, чтобы снижать творческую продукцию до технических приемов начинающего селькора, а в том, чтобы творчество селькора, работающего в области художественной литературы, поднимать до предельной высоты.

7. Из всего сказанного вытекает, что деятельность руководящих органов крестьянских писателей должна быть направлена на создание всех необходимых условий для наиболее правильного и безболезненного собирания, углубления, развертывания и выявления творческих сил крестьянских писателей.

* * *

Незадолго до приведенного пленума (28 и 29 января) прошла первая областная конференция крестьянских писателей Ленинградской области. Конференция санкционировала открытие новых отделений общества в Боровичах, В.-Луках, Пскове и Лодейном-Поле.

В центре внимания конференции стоял вопрос о творческих путях крестьянской литературы. Констатировалось, что идеологически ВОКП стоит на платформе ВАППа и только в подходе к материалу имеет специфические особенности.

В президиум обл. правления избраны тт. Карпов, Н. Брыкин, И. Васильев и С. Юрин.

ВСЕСОЮЗНОЕ СОВЕЩАНИЕ РЕДАКТОРОВ

В ноябре агитпропом ЦК ВКП(б) было созвано всесоюзное совещание редакторов. На совещании были обсуждены доклады тт. Молотова о политической линии газет, М. И. Ульяновой о рабселькоровском движении, т. Муравейского о подготовке журналистской смены и доклад т. Ингулова о недостатках наших газет. В своем докладе т. Ингулов между прочим заявил следующее:

«Литературные странички, как общее явление, поставлены чрезвычайно неудовлетворительно. Хорошо, если литературная страничка способствует организации каких-то литературных сил, которые она объединяет и выдвигает, и тут не может быть такого строгого критического подхода. Это начало больше организационной, а не литературной работы. Но многие «странички», вместо того чтобы заниматься организацией молодых пролетарских литературных сил, способствуют процветанию самого бесшабашного мещанства.

Отделы библиографии воистину живут милостью и сердоболием редакции. Отдел библиографии — это формальный отдел: выбор книг производится без всякой системы, часто без всякого смысла. Сами отзывы вместо того, чтобы провести большую профилактическую работу, отгородить рабочего читателя от всякой халтуры, являются проводниками этой халтуры».

В ряду других постановлений совещания, следует отметить и решение по поводу литстраниц и библиографических отделов газет, основывающееся на полной солидарности по этому вопросу с т. Ингуловым.

ВСЕСОЮЗНОЕ БИБЛИОТЕЧНОЕ СОВЕЩАНИЕ

В ноябре в Москве проходило созванное ВЦСПС всесоюзно-библиотечное совещание. На повестке дня стояли следующие доклады: «Об очередных задачах библиотечной работы профсоюзов» (т. Евреинов), «Культурная революция и массовая книга» (т. Халатов), «О комплектовании библиотек» (т. Лобов), «О подборе, подготовке и переподготовке библиотечных работников» (т. Стриевская).

По докладу т. Евреинова совещание приняло резолюцию, в которой основными моментами в задачах библиотечной работы профсоюзов признаются: борьба с малограмотностью начинающих читателей рабочих и работниц, помощь самообразованию и учебе, а также политическое и профсоюзное воспитание отсталых кадров пролетариата.

В резолюции по докладу т. Халатова отмечается низкое качество массовой книги. Резолюция наметила следующие решения по улучшению массовой книги: 1) Основным содержанием массовой художественной литературы должно являться отражение быта рабочих и крестьян (особенно из современной жизни). 2) Все выпускаемые книги должны быть снабжены марксистскими выдержанными предисловиями. 3) Необходимо приступить к изданию критико-библиографической литературы о современных авторах, общедоступной по цене.

Констатируя значительное засорение рынка мелкобуржуазной мещанской переводной литературой, совещание указало на необходимость более тщательного отбора ее с точки зрения социальной зависимости и художественной ценности. Главным образом нужно издавать избранные сочинения как русских, так и иностранных авторов, отказавшись от издания полного собрания сочинений.

Остальные доклады: «Библиотека в помощь самообразованию», «О передвижной работе союзных библиотек» и др. прорабатывались в секциях.

II. Декларации и заявления [1]

* * *

Напостовское меньшинство ВАПП'а опубликовало «Заявление о положении внутри пролетлитературы».

«Напостовское меньшинство ВАППа является не обособленным организационно, а действующим внутри ВАППа идейным течением, противополагающим свою линию линии нынешнего руководства ВАППа, и не мыслит себя вне рядов организационной пролетарской литературы.

В своей деятельности напостовское меньшинство ВАППа руководствуется:

1. Резолюцией ЦК ВКП(б) от 18 июня 1925 г.

2. Идеологической и художественной платформой ВАППа, разработанной группой «Октябрь» и принятой первой всесоюзной конференцией пролетарских писателей.

3. Основными положениями, разработанными журналом «На посту».

4. Резолюциями и постановлениями органов ВАППа, принятыми до февраля 1926 г. (и теми из них после этого срока, которые не ревизуют основных положений напостовства и основной линии ВАППа).

Таким образом, напостовское меньшинство ВАППа считает, что только сторонники взглядов этого меньшинства являются единственными последователями действительного напостовского дела и продолжателями не искаженного оппортунизмом дела пролетарской литературы.

С точки зрения напостовства меньшинство критикует линию нынешнего руководства ВАППа и обвиняет его в том, что, оно:

1) ревизовало и ревизует напостовскую линию ВАППа, в целях приспособления к требованиям и устремлениям мелкобуржуазных и, отчасти, необуржуазных элементов литературы СССР, под давлением этих элементов и в угоду им;

---

[1] Помещаемые в этом разделе документы даются в качестве информации. Редакция не вдается в их оценку.— *Ред.*

2) саботировало и саботирует действительное проведение левого блока внутри Федерации советских писателей и ничего не сделало для того, чтобы этот левый блок стал действительной силой внутри федерации;

3) ориентировалось и внутри и вне федерации — на правую часть попутчиков и, отчасти, на некоторые элементы необуржуазной литературы, оправдывая эту ориентацию лозунгами, вроде выброшенного одним из нынешних «руководителей» ВАППа, что «правой опасности в литературе, по существу, нет», и подобными;

4) подменяло и подменяет срабатывание м а с с ы пролетарских писателей с действительными попутчиками и идеологическое воздействие на последних сговором отдельных личностей из правления ВАППа с отдельными личностями из правления Всероссийского союза писателей в узком кругу совета Федерации;

5) фактически ведет курс на уничтожение массового характера ВАППа и на превращение ВАППа в более или менее узкую организацию «выявленных» писателей;

6) своей неверной линией, недопустимыми методами руководства и отношением к пролетписателям привело к выходу из ВАППа как отдельных членов ВАППа, так и целых организаций, а других поставило перед решением такого выхода;

7) отодвигало от активного участия в руководстве ВАППа рабочие литкружки и недостаточно руководило местными организациями;

8) не учло значения национальной литературы и почти ничего не сделало для развития этой литературы, а, наоборот, развалило даже работавшие ранее нацсекции МАППа;

9) искажало и искажает творческие задачи пролетарской литературы и толкает пролетарских писателей на ложные, зачастую ведущие к попутничеству, творческие пути своей пропагандой попутнических произведений в качестве образцов для творчества пролетписателей, искажением напостовского лозунга живого человека в литературе, проповедью идеи «гармоничного» человека, поддержкой таких произведений пролетарских писателей, которые (произведения) отражают настроения обывательского благодушия и мещанской умиротворенности и т. п.;

10) дискредитировало правильный по существу лозунг «учебы, творчества и самокритики», в частности провозглашением примата формальной учебы над общественным и общим развитием пролетарского писателя, а также ненапостовским отношением к вопросу об учебе «у классиков» и т. д.

Все сказанное выше о направлении деятельности ныне руководящей группы правления ВАППа еще в большей степени относится к журналу «На литературном посту», являющемуся теоретическим органом этой группы.

В своеобразных условиях развития современной литературы в СССР и в специфических условиях этого развития в настоящий момент очерченная нами выше неправильная, направо устремленная и в значительной мере продолжающая политику Воронского линия руководящей группы правления ВАППа приводит и не может не приводить к искажениям и ошибкам, к распылению и разброду сил пролетарской литературы, несмотря на несомненный стихийный, идущий помимо и против линии правления ВАППа количественный и качественный рост творчества пролетарских писателей. Не менее опасным и вредным мы считаем те уклоны в пролетлитературе, которые, исходя из политических воззрений троцкизма, развивают теорию «кризиса[1] «классового» содержания советской культуры» и т. п.

Для того, чтобы избегнуть в дальнейшем жестоких ошибок, чтобы изжить вновь возникший организационный и идейный разброд внутри ВАППа, чтобы обеспечить нормальный и все повышающийся рост пролетарской литературы, чтобы создать действительные условия для товарищеского общения с попутчиками и возможности воздействия на них, — для осуществления всего этого пролетарская диктатура должна вернуться на испытанный путь напостовства.

Исходя из всего вышеизложенного, напостовское меньшинство ВАППа будет бороться:

За напостовскую линию в ВАППе против всякой ревизии напостовства.

За дальнейшее укрепление и развитие пролетарской литературы как одного из фактов и факторов культурной революции, предвещенной Лениным, — п р о т и в вытекающей из

[1] Очевидно—опечатка. Р е д.

троцкистской концепции «теории» «кризиса советской культуры», «кризиса классового содержания советской культуры» и т. п.

За действительное осуществление и активную политику левого блока в ФСП п р о т и в попыток превращения ее в национальный блок литературы.

За единую и массовую, на основе общей идеологической и художественной платформы, организацию (однако, допускающую внутри себя различные идейные и творческие группировки на основе общей платформы), п р о т и в организационной кружковщины, с одной стороны, и организационного подавления неугодных руководящей группе ВАППа идейных течений пролетлитературы, обособления верхушечных слоев ВАППа и методов командования — с другой.

За дальнейшее расширение и углубление идеологически-художественной платформы ВАППа в соответствии со вновь встающими задачами пролетарской литературы — п р о т и в ревизии этой платформы.

За действительное осуществление лозунга «учеба, творчество, самокритика» в напостовском направлении — п р о т и в прикрывания этим лозунгом беспринципности в области идеологии и творчества.

З а к р и т и ч е с к о е изучение классической и современной литературы — п р о т и в превращения пролетарских писателей в эклектических и формально-технических выучеников.

За широкое общественное и научное развитие пролетарских писателей, на основе ленинизма, как за первоочередную задачу наряду с формальной учебой — п р о т и в лозунга примата формальной учебы.

За расширение и углубление творческого показа живого человека и рабочей массы в быту и в социалистическом строительстве — п р о т и в пренебрежения части пролетарских писателей к рабочим темам, лозунга «гармоничного человека», «психоложства» и т. п.

За самое широкое внимание к пролетарской литературе на национальных языках в союзных и автономных республиках и областях и увеличение их роли в руководящей работе ВАППа.

За дальнейшее укрепление и развитие союза с крестьянской литературой.

Из высказанного нами выше каждый рабочий, каждый коммунист, каждый пролетарский писатель может увидеть, что мы не выдумываем новых платформ, не выступаем с новой декларацией, а твердо продолжаем дело «На посту» и ВАППа, которых многие из напостовского меньшинства являлись основателями и активными борцами. Положения и линию напостовского меньшинства (из коих мы выше наметили ту часть, которая касается непосредственно положения внутри пролетарской литературы) разделяют ряд товарищей: А. Безыменский, Иван Доронин, Семен Родов, Евг. Мозольков, Анатолий Кудрейко, В. Цвелев, С. Валайтис, Л. Тоом, А. Бек, Ф. Шемякин (МАПП), Г. Горбачев, А. Тверяк, А. Крайский, Евг. Панфилов, Ив. Васильев, Б. Соловьев, Л. Грабарь, Евг. Мустангова, Ив. Кологривский, З. Штейман, И. Мазель (ЛАПП) и многие другие в ряде ассоциаций.

Напостовское меньшинство ВАППа относится отрицательно к факту выхода из ВАППа отдельных его групп или отдельных писателей. По нашему мнению, все пролетарские писатели, справедливо считающие неправильными линию и методы руководства верхушки правления ВАППа, должны оставаться в ВАППе, чтобы совместными усилиями выправить эту линию. Поэтому напостовское меньшинство, будучи твердо очерченным идейным литературным течением, не оформлялось до сих пор организационно и не видит пока необходимости в таком оформлении, если только нас к этому не вынудят репрессии со стороны правления ВАППа или такое дальнейшее искажение им линии пролетарской литературы, которое сделает наше дальнейшее пребывание в ВАППе несовместимым с нашими принципами.

По поручению напостовского меньшинства:

Члены правления ВАПП, МАПП:

А. Безыменский. И. Доронин.
С. Валайтис. Евг. Мозольков.
В. Цвелев.

* * *

«Перевал» опубликовал декларацию, в которой заявляет следующее (печатаем с незначительными купюрами):

«Октябрьская революция произвела переворот в области культуры и в частности в области литературы. Видоизменился читатель, видоизменились его интересы и запросы. Сложность их, стихийная тяга к искусству требуют от писателя нового подхода к действительности.

Стремление найти живой контакт между литературой и жизнью прежде всего выразилось в образовании многочисленных литературных организаций и групп.

Писатели «Перевала» не присваивают себе права на гегемонию, несмотря на то, что они опираются на свою органическую принадлежность к революции, в которой большинство из них получило свое общественное воспитание.

«Перевальцы» во всей резкости ставят вопрос о необходимости органического сочетания «социального заказа» со своей творческой индивидуальностью.

Имея в своих рядах писателей, кровь от крови, плоть от плоти своего времени, «перевальцы» считают необходимым исходить из всех завоеваний революции как базы для дальнейшего оформления человеческой личности в ее неисчерпаемом многообразии. «Перевальцы» высказываются против всяких попыток схематизации человека, против всякого упрощенчества, мертвящей стандартизации, против какого-либо снижения писательской личности во имя мелкого бытовизма. «Перевальцы» считают основным свойством подлинного писателя отыскание и открытие в жизни все новых и новых горизонтов, все новых и новых оттенков мысли и чувства. Они находят необходимым раскрытие своего внутреннего мира художественными методами, составляющими сложный творческий процесс. Отвергая всякие понятия чистого искусства, писатели «Перевала» тем не менее признают за литературное произведение лишь такое, где элементы мысли и чувства получают новое эстетическое оформление.

«Перевал» считает своей единственной традицией реалистическое изображение жизни. Вопросы о преемственности культуры, вопросы овладения мастерством и нахождения эстетических источников, наиболее близких и родственных той или иной писательской индивидуальности, — все это для «Перевала» имеет первостепенное значение.

«Перевальцы» в своей организационной работе ставят на одно из первых мест выявление новых творческих сил, создание действительно культурной, действительно общественной и художественно-продуктивной писательской среды. Отметая в сторонку всех писателей, которые не сумели в себе творчески пережить Октябрьскую революцию и, подчиняясь только внешнему ее авторитету, не имеют смелости браться за настоящую тему строительства новой личности, «перевальцы» не отказываются от общения с теми писателями, которые еще окончательно не определили своего пути, ищут его и стараются творчески приблизиться к революции.

С другой стороны, «Перевал» считает необходимым создание такого общественного мнения, которое бы не запугивало писателя и не толкало его по линии внешнего хроникерского отображения событий.

Отсутствие стремления к синтезу, прикрытие своей отчужденности от революции внешними агитационными выкриками, — все это несомненные и совершенно очевидные признаки указанного явления. Они характерны для группы «ЛЕФ» и т. п. Литературные группировки эти не дали ни одного произведения в прозе, сколько-нибудь значительного по своему содержанию. Полем их деятельности остается лишь поэзия, что конечно весьма характерно, так как в поэзии может с большим удобством процветать внешний формальный «канон».

«Перевальцы», прежде всего, стоят за революционную совесть всякого художника. Совесть эта не позволяет скрывать своего внутреннего мира. В искусстве, где элементы художественного чувства подчиняют себе все остальные, не должно быть разрыва между «социальным заказом» и внутренней настроенностью личности автора.

«Перевал» никогда не солидаризировался и с ВАППом, теоретические построения которого содержат в себе элементы явной пролеткультовщины и который пытается подменить понятие «гегемонии пролетариата в литературе» понятием гегемонии ВАППа. «Перевал» всегда считал, что идеологическое построение вапповской критической мысли схематизирует художника, запугивает его внутреннюю художественную самостоятельность, заглушает в ней всякие возможности эстетического

оформления того или иного образа, близкого пониманию и чувству писателя. Вапповская и напостовская критика выдвинула ряд пролетарских писателей и поэтов как представителей нового «пролетарского» творчества.

«Перевал» не претендует на какое-либо преимущественное положение по качеству своей продукции, он стоит на точке зрения свободного творческого соревнования. «Перевал» всегда будет противопоставлять ВАППу борьбу за оригинального самобытного писателя, который участвует в создании нового человека — борца и строителя.

К строительству этой личности «перевальцы» будут призывать всех писателей, готовых отдать революционной современности все свои способности и чувства.

В настоящее время всесоюзное объединение рабоче-крестьянских писателей «Перевал» развертывает свою работу в провинции, стараясь объединить под знаменем своего художественно-общественного направления все молодые, действенно-литературные силы.

«Перевал» формулирует свои художественные взгляды в следующих положениях:

1. Культурная революция, в полосу которой СССР вступил, настоятельно требует выражения в художественном творчестве сил новых классов — рабочих и крестьян.

2. Художественная литература СССР призвана выполнять социальный заказ, данный ей Октябрьской революцией, рабочим классом и коммунистической партией. Она должна воздействовать на угнетенные классы всего мира, организуя и революционизируя их в целях социального раскрепощения.

3. Поставленные задачи могут быть осуществлены только при наличии высокоразвитого художественного слова, формы и стиля. Великое содержание требует выражения в наиболее совершенных и многообразных формах. Отсюда вытекает необходимость сохранения преемственной связи с художественным мастерством русской и мировой классической литературы.

4. «Перевал» отрицает всякое примитивное направленчество, низводящее художественное творчество к бескрылому бытовизму, принижающее эмоциональное воздействие художественного образа.

5. «Перевал» признает за писателем право выбора темы по своему усмотрению при условии, что в творчестве своем он органически связан с современностью и социальным заказом нашей эпохи.

6. «Перевал» бережно и внимательно относится ко всякой индивидуальности художественной, стремясь воздействовать на нее, поддерживая и направляя колеблющихся.

7. В то же время «Перевал» отметает от себя все группировки, застрявшие в дореволюционном периоде литературы, чуждые современности по своей художественной сущности, и все новые литературные образования, застывшие в мертвом стабилизационном состоянии, которое противоречит непрестанно развивающейся художественно-революционной мысли.

8. Для проведения намеченных декларацией целей необходимо создать художественный центр, вокруг которого на основе резолюции ЦК ВКП(б) «о политике партии в области художественной литературы» объединились бы, сохраняя творчески самостоятельные черты, все жизнедеятельные писатели СССР.

9. Веря в возможность создания такого центра, мы призываем всех писателей, разделяющих наши взгляды, в дальнейшей творческой работе объединяться вокруг «Перевала».

* * *

Сибирский союз писателей опубликовал декларацию, которую приводим полностью:

«1. Сибирский союз писателей не присоединяется ни к одной из существующих в настоящее время в СССР литературных организаций и групп.

2. Союз в своей работе целиком руководствуется резолюцией ЦК ВКП(б) о политике партии в художественной литературе, опубликованной 1 июля 1925 г.

3. Союз, учитывая, что в Сибири еще нет процесса дифференциации писателей, что Сибирь вообще бедна культурными силами, будет оказывать содействие всякому советскому писателю — рабочему, крестьянину, интеллигенту.

Считаясь однако с наличием многомиллионной крестьянской стихии и со слабостью пролетарской прослойки в Сибири,

союз будет с особенным вниманием выявлять, выпестовывать писателей из среды рабочего класса.

4. Союз требует от своих членов прежде всего классовой искренности и верности с точки зрения рабочего класса в изображении лица революции, лица ее авангарда — пролетариата, ведущего за собой многомиллионное крестьянство.

5. Союз считает, что он в первую очередь должен обратить свое внимание на разработку сибирских тем, так как разнообразие и богатство природы Сибири, пестрота ее населения и бытовых форм, в прошлом каторга и ссылка, гражданская война с участием в ней стотысячных партизанских красных крестьянских армий дают писателю богатейший материал, лежащий до сего времени нетронутым.

Особый интерес к Сибири широких читательских масс Советского Союза и обилие сибирских тем в современной советской литературе, явившиеся результатом вовлечения Сибири в общую экономическую и культурную жизнь социалистических республик, обязывают союз бороться за обработку местного сибирского материала, обязывают его писать о Сибири, но не для Сибири только. Однако союз не ограничивает своих членов исключительно сибирскими темами.

Изложенные условия должны гарантировать Сибирский союз писателей от стеснения своих интересов только рамками края.

6. Значительное внимание союз должен уделять отображению жизни туземных народностей Сибири, использованию глубочайших родников их устного творчества.

7. Одной из основных своих задач союз считает создание литературы, рассчитанной на широкие низовые читательские массы».

* * *

Всероссийский союз поэтов выступил со следующей декларацией, из которой мы приводим наиболее существенные моменты:

Возникший в 1918 году Всероссийский союз поэтов представляет собой, с одной стороны, ассоциацию поэтических индивидуальностей, в которую входят поэты всех направлений независимо от той или иной формальной их принадлежности;

с другой стороны — ВСП есть связь лиц, живущих в революционной среде.

Являясь организацией, относящейся к новой — Советской — России, в отличие от индивидуалистических литературных группировок прежних времен, ВСП полагает, что возникающие или оставшиеся по гнилому наследству в нашей общественности всевозможные непонимания, извращения, уклоны и пр. должны изживаться не путем глупой и вредной, зря отнимающей силы, литературной вражды, а путем разумного выявления различных ошибок и недостатков. Поэтому Всероссийский союз поэтов ставит целью своей не пропаганду какой-то единственной поэтической «истины» и не слепую вражду между группами, а разумное и товарищеское уяснение ошибочности и правоты поэтических мнений и взглядов.

Не боясь никаких противоречий, наоборот даже способствуя их выявлению, ВСП тем самым стремится очистить и оздоровить ту литературную атмосферу, которая иногда принимает неестественный и нездоровый уклон.

1) Выработка систем идейных и технических знаний, формирующих творческий облик поэта; 2) критика достижений путем непосредственного обмена суждениями и 3) развитие и укрепление поэтической общественности и обслуживание культурно-просветительных нужд — вот в схематической форме те задачи и цели, к которым стремился Союз.

К достижению этих задач ВСП приближается путем интенсивной работы своих секторов: академического и издательского.

Во главу угла академического сектора выдвигается изучение творческих фактов членов союза.

Изучение это ведется:

1) посредством накопления сведений, которое связано с личным общением членов союза и с производственной библиотекой академического сектора; все добываемые аксектором сведения учитываются по оригинальной системе учетно-производственных карточек, которая выявляет индивидуальные и общие качества поэтов союза и способствует различным прогнозам;

2) посредством лабораторной проработки добытых данных и

3) посредством товарищеской критики творческих фактов на академических собраниях союза.

Издательской деятельностью ВСП дает возможность членам своим представить на суд общества их творческую продукцию.

Развитие и укрепление поэтической общественности ВСП, по мере возможности, развертывает путем приближения к массам лучших поэтических образцов всех времен и народов и устройством больших выступлений как в центре, так и на местах.

III. Varia

I

СТОЛЕТИЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Л. Н. ТОЛСТОГО

Столетие со дня рождения Л. Н. Толстого было широко отмечено советской общественностью.

❖ На проведение толстовского юбилея Союзный совнарком отпустил правительству РСФСР сто тысяч рублей.

❖ Юбилейным комитетом, созданным по постановлению Совнаркома, была разработана подробная программа празднования юбилея Толстого. В порядке выполнения этой программы Комитетом был составлен список произведений Л. Н. Толстого, которые рекомендовано издать к юбилею на языках нацменьшинств. В этот список вошли «Власть тьмы», «Воскресенье», «Живой труп», «Казаки», «Отец Сергий», «Плоды просвещения», «Поликушка», «Три смерти» , «Утро помещика», «Хаджи Мурат», «Холстомер», «Война и Мир», «Анна Каренина» и др.

❖ Пушкинский Дом в Ленинграде к столетию рождения Л. Н. Толстого выпустил сборник неизданных материалов писателя. Неизвестные до сих пор письма и материалы о Толстом в печати появились впервые с комментариями сотрудников Пушкинского Дома.

❖ Ленинградским Толстовским музеем был закончен библиографический труд, заключающий в себе все написанное Толстым и о Толстом за период от пятидесятых и кончая семидесятыми годами. Это первая попытка издания указателя с подробным перечнем литературного наследия Толстого (включая переписку) и литературы о нем.

❖ 11 сентября открылась толстовская выставка в Музее изящных искусств, после чего состоялось заседание ученого совета музея Л. Н. Толстого. Вечером программы театров, кино и народных домов были составлены из произведений Толстого.

В состав выставки вошли следующие отделы:

1. «Толстой в искусстве» (живопись, скульптура, рисунок, гравюра и пр.). Отдел составлен из материалов как Толстовского музея, так и других музеев и художественных галлерей. В этот отдел вошли портреты самого Л. Н. Толстого, картины на темы из его жизни, а также иллюстрации к его художественным произведениям.

II. Книжный отдел. Материалы этого отдела распределяются по трем группам.

В первой группе первые публикации каждого из произведений Толстого.

Во второй группе издания сочинений Л. Н. Толстого на русском и иностранных языках.

Третью группу составил материал на тему «Толстой и царская Россия», освещающий историю цензурных и судебных преследований Толстого и преследования его последователей. Сюда же вошли и нелегальные издания произведений Толстого.

III. Отдел рукописно-архивный. Здесь даны были рукописи Толстого и из архива Толстовского музея всевозможные архивные материалы о нем.

❖ 12 сентября состоялось торжественное заседание юбилейного комитета в Ясной Поляне, при участии иностранных писателей. В Москве в этот день был проведен ряд радиодокладов о Толстом.

❖ 13 сентября, днем, был произведен осмотр Музея и Хамовнического Дома. Вечером в консерватории состоялось торжественное объединенное заседание Общества любителей российской словесности, ГАХН, Музея Л. Н. Толстого, консерватории и Дома ученых.

❖ Бюро юбилейного комитета была разработана типовая программа чествования для союзных республик и всесоюзная инструкция о проведении чествования в школах и клубах.

❖ В течение толстовской недели во всех кино-театрах один день был посвящен картинам по произведениям Толстого: «Казаки», «Поликушка», «Анна Каренина».

❖ Госиздатом была выпущена серия книг под общим заглавием «Труды Толстовского музея», в которую вошли юбилейный сборник, посвященный Толстому, редакция Н. Н. Гусева, «Яснополянские записки» (1905) Д. П. Маковицкого, под редакцией Н. Н. Гусева и «У Льва Толстого в 1908/09 гг.» — Н. Н. Гусева.

❖ На юбилей Толстого съехались писатели и общественные деятели 10 стран. Из Чехо-Словакии д-р Маковицкий, председатель Словацкого об-ва культурной связи с заграницей, проф. Вилеминский и д-р Марган; из Эстонии — писатель Сэмпер и поэт Барбо-Русса; из Англии — бывший издатель сочинений Толстого — Даниель; из Италии — проф. Ло Гатто; из Германии — писатель Келлерман; из Австрии — Стефан Цвейг и др.

❖ Секцией литературы и искусств Комакадемии совместно с Обществом историков-марксистов был проведен толстовский вечер. Вступительное слово сказал М. Н. Покровский, докладчиком выступил В. М. Фриче.

❖ Толстовский вечер был проведен также философской секцией Комакадемии. Докладывал о Толстом как философе т. Квитко.

❖ В обществе старых большевиков доклад о Толстом был сделан т. Волиным.

❖ 10 сентября в Ленинграде в Толстовском музее Академии наук состоялось торжественное заседание под председательством президента Академии наук т. Карпинского.

После двух докладов: академика Переца — «Толстой как художник и моралист» и проф. Кареева — «Толстой и Каратаев», состоялись выступления ученых и писателей с личными воспоминаниями о Толстом.

❖ В Ясной Поляне открыто для обозрения девять комнат, в которых жил Л. Н. Толстой, и приводится в порядок его библиотека, насчитывающая 16 000 томов.

❖ Торжественное заседание в Большом театре, посвященное чествованию памяти Л. Н. Толстого, состоялось 10 сентября.

Основной доклад на тему «Толстой и революция» сделал т. Луначарский. В своей речи т. Луначарский, давая социологический разбор миросозерцания Толстого, говорит, что «понять Толстого, не приняв во внимание его дворянское происхождение, невозможно».

Толстой остро ненавидел буржуазную цивилизацию, но не смог сбросить «путы старого мира». В стремлении к материальному обогащению он видит зачаток великого «греха», насилие, эксплоатацию и, призывая к победе над этим грехом, он обращается назад, к старому укладу жизни, освещенному именем древнего бога, которого «народ признал исстари».

«Если бы Толстой пережил тяготы мировой войны и предшествующую ей комедию пацифизма, он вновь бы нашел слова, клеймящие ложь и ужас буржуазной цивилизации».

«Мы, революционеры, тоже клеймим буржуазный прогресс и видим его противоречия. Эти противоречия найдут выход только в страшной классовой схватке, из которой пролетариат выйдет победителем, для того чтобы объединить человечество, утвердить власть человека над природой, царство социального равенства и торжествующей любви, чтобы развернуть все возможности, заложенные в человеке.

Знал ли Толстой все это? Мы не знаем. Но, сторонник вчерашнего дня, он чужд сегодняшнему. Представителю упадочного класса, ему не из чего было создать настоящую проповедь борьбы. Во имя своего метода спасения человечества он проповедывал непротивление злу».

В заключение т. Луначарский сказал: «Конечно Толстой большой художник, обличитель зла, искренний ненавистник всего мещанского уклада в жизни. Поэтому мы славим Толстого за его огромную жизненную силу, мы славим его как сильнейшего критика общественных пороков, как великого художника и заявляем словами наших учителей: «чтим тебя отсюда и до сюда».

Анализ художественного творчества Толстого дал проф. Сакулин, указавший на значение Толстого для современной литературы и на то, что пролетарские и крестьянские писатели будут учиться писать у Толстого.

О Толстом-педагоге говорили проф. Шацкин. Австрийский

писатель Стефан Цвейг сообщил о влиянии Толстого за границей.

От германской литературы говорил немецкий писатель Бернгард Келлерман.

Были заслушаны приветствия от представителей Америки, Англии, Испании, Италии, Персии и др. стран.

❖ Госиздат РСФСР приступил к изданию полного собрания сочинений Льва Николаевича Толстого, которое редактируется особым редакторским комитетом в составе: В. Г. Чертков (председатель), А. Е. Грузинский, Н. Н. Гусев, Н. К. Пиксанов, П. И. Сакулин, А. Л. Толстая, М. А. Цявловский, К. С. Шохор-Троцкий.

Помимо этого комитета в редактировании текстов сочинений Толстого принимают участие: П. И. Бирюков, И. И. Горбунов-Посадов, Л. П. Гросман, А. Я. Гуревич, Н. П. Киселев, Н. М. Мендельсон, А. С. Петровский, В. Ф. Саводник, В. И. Срезневский, С. Л. Толстой, Б. М. Эйхенбаум и др.

«Правительство СССР назначило особую Государственную редакционную комиссию, состоящую из трех лиц: А. В. Луначарского, М. Н. Покровского и В. Д. Бонч-Бруевича, на которых возложило полную ответственность за выпуск всего этого грандиозного издания действительно полного собрания сочинений Л. Н. Толстого. Одной из самых главных задач этой комиссии является неустанная забота о том, чтобы были опубликованы не только основные тексты всех произведений Л. Н. Толстого, но и все варианты, которые остались в многочисленном и богатейшем литературном наследстве Льва Николаевича, не появлявшиеся в свет до сего времени его произведения, а также все письма, дневники, записные книжки писателя, его черновые наброски и т. п.» (из статьи В. Д. Бонч-Бруевича).

Все издание будет состоять из 90 томов, каждый в среднем по 25 печатных листов, считая по 40 000 букв в листе. Эти 90 томов распределяются на три серии. В первую серию входят: произведения как художественные, так и теоретические (педагогические, философско-религиозные, публицистические), во вторую — дневники и записные книжки, в третью — письма.

Кроме того, Гиз приступил к изданию «полного собрания художественных произведений Л. Н. Толстого» в 15 томах.

Текст редактируется К. И. Халабаевым и Б. М. Эйхенбаумом. Примечания В. Срезневского. Предисловие Л. Войтоловского. В 1928 г. выпущено несколько томов.

ЮБИЛЕЙ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

❖ Юбилейным комитетом при ЦИК СССР чествование памяти Н. Г. Чернышевского было перенесено с 24 июля на срок от 26 ноября по 4 декабря.

Торжества были сосредоточены главным образом в Москве, Ленинграде и Саратове. В Москве проведение юбилея возглавлялось Коммунистической академией, Рапионом, Обществом политкаторжан и ссыльно-поселенцев, Институтом Ленина и Институтом Маркса и Энгельса; в Ленинграде — Институтом марксизма, в Саратове — университетом, Краеведческим институтом и Музеем.

Неделя была ознаменована устройством ряда докладов о юбиляре в крупных пролетарских центрах, в районах, вузах и т. д. Доклады о Чернышевском также передавались по радио.

Институт красной профессуры выделил из своего состава группу лекторов, которая обслуживала районы Москвы.

❖ Правительством были ассигнованы средства на ремонт дома Чернышевского в Саратове, где он прожил последние годы своей жизни и скончался, а также на издание посвященного ему сборника.

❖ Общество историков-марксистов устроило торжественное заседание. Доклад о жизни и творчестве Чернышевского сделал т. Горин.

В проведении юбилейных торжеств широкое участие приняла пресса. Ряд крупнейших газет («Известия», «Правда») выпустил номера, в значительной части посвященные юбиляру. ТАСС наладил специальное снабжение статьями о Чернышевском и информацией о торжествах провинциальной прессы.

В Саратове решено правительственной юбилейной комиссией поставить Чернышевскому памятник.

❖ Всесоюзная библиотека им. Ленина организовала выставку, посвященную Н. Г. Чернышевскому.

В шестидесяти витринах собраны были книги Чернышевского и о Чернышевском, а также журналы и газеты со статьями о нем. Ряд витрин освещает революционную деятельность Чернышевского: «Процесс», «Жизнь в Вилюйске и попытки освобождения», «Чернышевский и революция». Специальные витрины говорили о взаимоотношениях Чернышевского с Добролюбовым и Герценом.

❖ Библиотека клуба им. Владимира Ильича разработала рекомендательный список книг о Чернышевском.

❖ Музеем революции была развернута выставка памяти Чернышевского.

❖ Ряд вечеров памяти Н. Г. Чернышевского был проведен Коммунистической академией, Федерацией сов. писателей, Обществом б. политкаторжан, Академией худ. наук и рядом др. организаций и институтов.

❖ Торжественное заседание памяти Чернышевского было проведено в Большом театре в Москве.

Во вступительном слове М. Н. Покровский охарактеризовал значение Н. Г. Чернышевского для своей и нашей эпохи.

Слово Н. К. Крупской было посвящено отношению Владимира Ильича к Чернышевскому.

Доклад «Чернышевский как литературный критик и беллетрист» был сделан А. В. Луначарским.

❖ Госиздат приступил к изданию избранных сочинений Н. Г. Чернышевского в 5 томах, объемом в 150 печатных листов, под общей редакцией юбилейной комиссии при ЦИК СССР.

Отдельно ГИЗ выпускает «Литературное наследие» Чернышевского, в 3 томах, объемом в 100 печатных листов. В это издание войдут его дневники, письма и т. д.

ЮБИЛЕЙ А. С. СЕРАФИМОВИЧА

В январе 1928 г. прошел юбилей А. С. Серафимовича в ознаменование его шестидесятипятилетия.

ВАПП, МАПП, О-во крестьянских писателей, журналы «На литературном посту» и «Октябрь» 27 января организовали вечер, посвященный чествованию А. С. Серафимовича,

А. С. были получены приветствия и поздравления от Всерос. союза писателей, от МК (ВКП б), от «Кузницы», от Международн. бюро пролет. лит-ры, от «Известий», «Моск. рабочего» и «Зифа» и ряда других лит. организаций, издательств, газет и отдельных товарищей.

ПРИЕЗД МАКСИМА ГОРЬКОГО

28 мая 1928 г. в Москву из Италии приехал Максим Горький.

1928 — год тридцатипятилетнего юбилея его литературной работы и его шестидесятилетия.

В связи со всеми этими событиями был организован юбилейный комитет, куда вошли Н. И. Бухарин, А. Б. Халатов, И. И. Скворцов-Степанов, Ганецкий и др.

❖ Встреченный многотысячной демонстрацией, Горький в речи своей на площади перед Белорусско-Балтийским вокзалом заявил, что приехал в СССР не навсегда и что только состояние здоровья заставляет его жить за пределами величайшей, единственной в мире страны.

Совет народных комиссаров СССР, в правительственном акте отметил великие заслуги Горького перед рабочим классом. «Яркими образами своего творчества подготовил он рабочий класс к первому штурму твердынь царизма и капитала, к нашей первой революции, славным «Буревестником» которой он был.

Максим Горький не только, как писатель, но и как революционный деятель, принимал личное участие в революционном движении».

Телеграммный шторм обрушился на Алексея Максимовича. Его приветствуют: Общественный комитет по организации юбилея, Институт Ленина, Наркомпрос, Цекубу, ВЦСПС, ЦК пищевиков, ЦК строителей, Ленинградский совет, Ленинградские профсоюзы и многие другие.

Федерация сов. писателей постановила поддержать ходатайство, возбужденное Гизом о предоставлении звания заслуженных деятелей искусства: М. Горькому, А. Серафимовичу, Д. Бедному, С. Подъячеву.

❖ Во всех школах и др. просветительных учреждениях были проведены юбилейные торжественные заседания, вечера и спектакли, посвященные Г., а в библиотеках организованы выставки его произведений.

❖ Были снабжены все школы, клубы, избы-читальни и библиотеки популярными брошюрами о Горьком.

Была продвинута в деревню при помощи передвижек кинофильма «Мать» по роману Г.

❖ Коллегия Наркомпроса РСФСР постановила возбудить ходатайство перед СНК РСФСР об отпуске средств на организацию в Канавине (Нижегородской губернии) рабочего университета имени Горького и присвоении одному из научно-педагогических высших учебных заведений имени писателя.

❖ Публичная библиотека им. Ленина в Москве организовала выставку-музей, посвященный М. Горькому.

❖ В Ленинграде, в Пушкинском доме Академии наук открылась выставка, посвященная литературной деятельности Горького. На выставке собраны книги, фотографии, портреты и письма Горького, а также письма к нему от Шаляпина, Репина, Короленко, Леонида Андреева, Якубовича, Брюсова, Бернарда Шоу и других русских и иностранных писателей. Большой интерес представляет собранная на выставке переписка, касающаяся избрания Горького в марте 1902 г. в почетные академики.

❖ Туркменский Госиздат решил издать часть произведений М. Горького на туркменском языке.

❖ Союз строителей присвоил ленинградской школе строительного ученичества имя Максима Горького.

❖ Президиум Ленинградского совета, по предложению рабочих 7-го хлебозавода ЛСПО постановил переименовать его в хлебозавод им. М. Горького.

❖ Нижегородские общественные литературные организации открыли Музей Горького, в котором собраны интереснейшие материалы. При музее организована специальная горьковская читальня.

❖ Центральный музей Тавриды, совместно с Крымархивом, устроил в Симферополе выставку «Горький в Крыму», на которой представлены обширные материалы, относящиеся ко времени пребывания Горького на южном побережьи Крыма.

❖ В деревне Бородино, Тверской губ., открылся клуб для крестьян, организованный на добровольно собранные крестьянами средства. Клуб назван именем Горького.

❖ ЦК Союза пищевиков зачислил М. Горького в почетные члены союза.

❖ Союз работников народного питания присвоил имя М. Горького одному из своих клубов.

❖ Президиум ВЦСПС постановил обратиться к Максиму Горькому с особым письмом, в котором отметил заслуги юбиляра перед пролетариатом СССР.

❖ Признано необходимым присвоить имя Максима Горького одному из ленинградских, а также и нижегородских культурных учреждений.

❖ ВЦСПС предложил всем профорганизациям принять участие в собирании материалов для музея имени Горького.

Московский совет и МГСПС устроили торжественные заседания в честь Горького.

За время пребывания в Союзе Горьким организован журнал «Наши достижения», начавший выходить с 1929 г.

* * *

❖ Правление ГИЗа пополнило состав редсовета. Вошли — тт. Фриче, Раскольников, Лукин, Шмидт, Деборин, Дволайцкий и Савельев.

❖ Организован Совет литературного отдела Главискусства, в состав которого вошли представители РАППа, Всер. союза писателей, ВОКП, «Кузницы», «Перевала», «ЛЕФа», конструктивистов, Всер. союза поэтов и Общества револ. драматургов. Персонально избран в совет Максим Горький.

❖ 6 декабря докладом В. М. Фриче «Буржуазные тенденции в литературе» Коммунистическая академия открыла серию докладов о правых тенденциях в литературе.

❖ Московским комитетом ВЛКСМ проведен литературный смотр.

Задачи смотра — проверка практической работы ячеек в области продвижения книги к молодежи и выявление талантливых начинающих писателей из молодежи.

❖ В апреле 1928 г. ЦК ВЛКСМ обратился с призывом к советским писателям дать произведения о возрождающейся деревне, о социалистическом строительстве, о героике труда.

В обращении ЦК писал:

«Свяжитесь с учеными, научными организациями и учреждениями. Популяризируйте в доступной массам художественной форме их достижения. Дайте романы, повести, рассказы, прочитав которые, каждому захотелось бы взяться за работу. Покажите тех, кто, несмотря на трудности борьбы, побеждает на фронте культурной революции.

Бичуйте в своих произведениях скопидомство мелкого собственника, хозяйничающего на нищей земле.

Дайте бодрую песнь коллективного хозяйства, с которой комсомол и молодежь работали бы на полях.

Дайте картины, спектакли для театров, клубов и изб-читален, которые и неграмотным смогли бы показать романтику будней нашего социалистического строительства.

Рассыпьтесь по СССР, чтобы в портретах и картинах выявить строителей коммун, колхозов, фабрик, заводов, изобретателей и незаметных творцов революции в сельском хозяйстве».

В ответ на обращение ряд советских писателей выехали в крупнейшие колхозы Союза.

❖ В изд-ве Комакадемии вышел I том «Литературной энциклопедии». Издание рассчитано на 7 томов.

В первый том вошли буквы А—Б, (от А до Бывалов).

Редколлегия «Энциклопедии» — П. Лебедев-Полянский, А. Луначарский, И. Нусинов, В. Переверзев, Н. Скрыпник. Ответственный редактор — В. М. Фриче, ответственный секретарь — О. М. Бескин.

❖ При Институте языка и литературы (Раппон) организован журнал «Литература и марксизм». Журнал разрабатывает вопросы истории и теории литературы с точки зрения марксистской методологии. Отделы журнала: 1. Методология литературоведения. 2. Поэтика. 3. История литературы. 4. Вопросы современной литературы. 5. Библиографическое обозрение. 6. Хроника. 7. Обзор научной жизни учреждений, разрабатывающих вопросы литературоведения. Журнал выходит 6 раз в год под редакцией Коллегии Института.

❖ Начал выходить «Бюллетень центрального совета ВОКП». В задачи бюллетеня входит руководство начинающими писателями и учет и изучение опыта работы общества в Москве и на местах. В бюллетене печатаются также статьи и лекции по истории и теории литературы.

❖ Создано издательство Федерации объединений советских писателей — (Фосп),— «Федерация», куда влилось и издательство «Круг». Изд-во выпускает художественную литературу, критику, теорию литературы и мемуары.

❖ В целях рационализации издательского дела Пролеткульта изд-во Пролеткульта влилось в «Геакинопечать» на правах пайщика последнего.

❖ Издательством «Московский рабочий» достигнуто соглашение с правлением ВАППа о выпуске серии «Новинки пролетарской литературы». Задача серии — ознакомление массового читателя с лучшими произведениями пролетарской литературы. Издательство в среднем выпускает одну книгу в месяц. В 1928 г. в серии вышел «Тихий Дон» Шолохова, «Бруски» Панферова, «Комсомольские стихи» Саянова и др.

❖ Приступило к практической деятельности кооперативное «Издательство писателей в Ленинграде». Издательство печатает исключительно русскую литературу (художественнную, мемуарную, критику и теорию литературы). Состав Правления: К. Федин, М. Слонимский, С. Семенов, К. Ф. Малахов, М. Козаков, В. Саянов.

❖ Журналом «На литературном посту» выпускается в Госиздате РСФСР критическая библиотека «На Литературном посту»; в 1928 г. вышли 2 книги: И. Гроссман-Рощин — «Художник и эпоха» и М. Лузгин — «По вопросам литературы».

❖ Издательство «Молодая гвардия» начало издание серии «Революционное движение в России в мемуарах современников».

❖ Журнал «Октябрь» (орган ВАППа и МАППа) перешел из Госиздата РСФСР в изд-во «Московский рабочий».

❖ Начал выходить «Вестник иностранной литературы», орган Международного бюро революционной литературы.

Задачи журнала: ознакомление широких читательских масс СССР с лучшими образцами современной литературы Запада и Востока. Редколлегия состоит из тт. Луначарского (отв.

редактор), Б. Иллеша (зам. отв. редактора), Авербаха, Курелла, Я. Янсона, (СССР), Барбюса, В. Кутюрье (Франция), И. Бехера (Германия), Ф. Вейскопфа (Чехо-Словакия), П. Истрати (Балканы), С. Стандэ (Польша), Турэ Нермана (Скандинавия), Д. Фримэна (САСШ). За 1928 г. вышло 12 книг журнала.

❖ Прекратил существование, выпустив 12 номеров, ежемесячный журнал «Новый ЛЕФ», выходивший до 8-го номера под редакцией В. Маяковского, а далее под редакцией С. Третьякова.

❖ Начал выходить ежемесячник литературы, искусства, науки и общественной жизни «Журнал для всех». Журнал редактируется В. Бахметьевым, Ф. Гладковым и Н. Ляшко. За 1928 г. вышло 4 номера.

❖ Прекратило существование издательство В. О. крестьянских писателей и журнал ВОКП «Жернов». Взамен «Жернова» с 1929 г. в изд-ве ЗИФ выходит при ближайшем участии ВОКП журнал «Земля советская».

❖ Начал выходить в изд-вах «Правда» и «Беднота» двухнедельный журнал «Революция и культура» под редакцией Н. И. Бухарина, А. М. Деборина, А. В. Луначарского, И. К. Луппола, Е. Б. Пашуканиса, П. Ф. Сапожникова и Я. Э. Стэна.

Задачи журнала: освещение важнейших вопросов культурной революции (вопросов культурного строительства, вопросов быта и т. д.); разработка и популяризация теории Маркса, Энгельса, Ленина; борьба против враждебных и чуждых идеологических воззрений, против упадочничества и мещанства; информация о культурной жизни в СССР и за границей; освещение основной литературы по различным отраслям науки и искусства, выходящей в СССР и на Западе; содействие сближению научных работников с трудящимися.

❖ В течение 1928 года Госиздат издавал еженедельную газету «Читатель и писатель». «Читатель и писатель» сначала выходил как газета литературно-критическая, затем, отказавшись от печатания художественной литературы, превратился в газету исключительно критическую. Вышло 52 номера.

❖ При Институте истории искусства (Лнгр.) основан кабинет «язык города». Задача кабинета — изучение диалектов и говоров различных социальных группировок современного города СССР.

❖ Распалась украинская группа «ВАПЛІТЕ» (Вольная академия пролетарской литературы), объявив себя распущенной.
❖ На вечере «Левее ЛЕФа» заявил о своем выходе из группы ЛЕФ В. Маяковский, мотивировавший свой уход тем, что считает пройденным этапом объединение писателей по групповым признакам.

Аналогичные заявления были сделаны Н. Асеевым, О. Бриком и С. Кирсановым на вечере «На чорта нам стихи» (вечера относятся к октябрю и ноябрю 1928 г.).
❖ В Москве изд-вом «Недра» открыта книжная лавка, основное назначение которой обслуживание литературоведов и любителей книги.

В лавке по заграничному образцу устраиваются «книжные премьеры» (выступления авторов новинок, беседы авторов с посетителями, продажа книг с автографами авторов и т. п.).
❖ В Ленинграде ВОКСом была устроена выставка немецкой детской книги.

Специальный отдел выставки был посвящен эволюции иллюстраций в Германии с 30-х г. прошлого столетия до наших дней.
❖ В сентябре ВОКСом же была организована в Москве выставка японской и китайской детской книги.

Выставка была организована при ближайшем участии Японо-советского общества, Об-ва японской сказки и Книгоиздательского союза.
❖ В Муранове в августе была устроена выставка памяти Ф. И. Тютчева. На выставке были собраны все издания произведений Тютчева и те сборники и журналы, в которых печатался поэт. Среди них много библиографических редкостей, в частности экземпляр «Трудов Общества российской словесности» за 1819 год, в котором напечатан перевод послания Горация к Меценату, сделанный шестнадцатилетним Тютчевым. Сама усадьба, в которой устроена выставка, превращена в музей быта эпохи Тютчева.

❖ ❖

II ОТДЕЛ

ТЕАТР

ПРОБЛЕМАТИКА СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА

П. НОВИЦКИЙ

I

Последний год театральной жизни был самым содержательным и стремительным годом. Жизнь прорвала много плотин и полыхала ветрами в самых замкнутых и уединенных пристанищах старого театра. Неожиданно и смело зазвучали совершенно новые молодые голоса. Появились новые типы театра. Впервые заявил о себе полным голосом театральный молодняк. Шумно и уверенно вмешался в самую гущу театральной борьбы комсомол и сразу развернул свою боевую программу реформ. Остро и глубоко поставлена проблема нового актера. Драматургия переживала затяжной кризис роста и напрягала свои силы в борьбе с повышенными требованиями новой массовой аудитории. Стал внятен и отчетлив голос пролетарского зрителя. Выросла и организационно оформилась заинтересован-

ная в театре рабочая общественность. Это был очень бурный и продуктивный год, поставивший ряд проблем и обнаруживший ряд глубоких процессов.

Но приветствуя стремительность жизни, мы не должны забывать об ожесточенности борьбы старых театральных форм и культур с новыми, о глубоких внутренних антагонизмах, скрывающихся иногда за внешней притупленностью борьбы. Жизнь разворотила все закоулки театра и привела в движение все его силы. Чтобы ориентироваться в борьбе и уметь ее направлять, необходимо уловить основной характер происходящих в театре процессов, указать их направление, установить их тенденции, оценить их социальную значимость. Необходимо отдать себе отчет в том, какие проблемы поставлены на очередь жизнью театра.

II

Проблема драматурга

Театр не может не быть современным. Даже тогда, когда он обращается к прошлому, когда он пытается использовать старый репертуар, он неизбежно даст его в истолковании живых современных людей, взволнованных тревогами, страстями и идеями своего времени. Театр полностью выражает свою эпоху и является одним из самых могущественных ее орудий. Театр переходного времени, эпохи культурного перелома, вырастает, овладевая новой небывалой тематикой, формулируемой культурно-политической борьбой передового общественного класса. Так вырастает *проблема тематики, репертуара, драматурга.*

Проблема театра не сводится к проблеме репертуара. Репертуар только один из конструктивных элементов театра. Пьеса только материал для спектакля. Литературный текст — первичный художественный факт, подлежащий дальнейшей разработке специфическими театральными средствами. Но драматург выбирает тему или, во всяком случае, ее развивает. Тему диктует и театр. Выбор темы зависит от идеологических возможностей эпохи и ограничивается ее потребностями и заданиями. Драматург раскрывает сюжет, дает театру словесный и сюжетный материал. В эпохи культурного перелома долгое

время в театре господствует литература. Процесс образования драматургических жанров предшествует процессу образования новых театральных форм. Создание театрального стиля — завершение процесса.

Последний год особенно ярко подчеркнул временную гегемонию литературного материала, пьесы, драматурга. Драматургическая продукция определяла судьбы театра. Физиономия драматурга определяла лицо театра. Центр идеологической борьбы вокруг театра проходит по линии драматургии.

Следует подчеркнуть временный характер такого положения. Полновесное живое слово театра может развиваться независимо от начертанного литературного слова. Тема также может быть выдвинута театром. Театр — не синтез нескольких искусств, среди которых первое место занимает драматургическая литература, а самостоятельное искусство со своим специфическим материалом и своими специфическими методами воздействия. Нормальное положение заключается не в зависимости театра от драматурга, а в работе драматурга по заданиям определенного театра. Роль театра отнюдь не сводится к истолкованию литературного текста. Театр не передаточное, исполнительское, а творческое, созидательное искусство. Основным его материалом является живой действующий человек, вполне владеющий своим телом и психикой. Максимальная выразительность подвижного тела — основной принцип его техники. Драматург обслуживает театр, исходит из его законов и требований, работает для определенной естественной и профессиональной среды.

Особенности эпохи культурного перелома — обостренная, идеологическая борьба, критическая переработка старого культурного наследства и утверждение принципов новой классовой культуры — выдвинули на первое место драматурга, сделали его исключительным носителем темы и идеологии. Гегемония литературы конечно сменится органическим ростом чисто театральных факторов, среди которых литературе будет принадлежать только одно из многих почетных мест.

Последний период жизни советского театра снял с очереди вопрос о роли классической пьесы в репертуаре современного

театра. Никто не сомневается в возможности и необходимости использования классической драматургии в интересах современной культуры. Вопрос сводится к истолкованию, к способности театров на материале классической драматургии поставить важнейшие идеологические проблемы нашей эпохи. Возражение вызывало и будет вызывать только использование классического репертуара в целях противопоставления его «вечных» тем злободневной проблематике нашего времени, в целях борьбы с современной драматургией, для эстетической реставрации старых форм. Опыт Мейерхольда возродить классическую сатирическую комедию («Ревизор» и «Горе уму») дал отрицательные результаты, так как исходил из чисто эстетических намерений, хотя бы и новаторского характера, и пренебрегал идеологическими заданиями нашего времени.

В репертуаре советского театра явно преобладает с о в р е м е н н а я п ь е с а. Она забила классику и переводный репертуар. Проблема современной драматургии сводится к п р о б л е м е ж а н р а и проблеме художественного приема.

Жанр вырастает и оформляется через овладение темой. Круг тем ограничивается идеологическими заданиями эпохи. Эпоха пролетарской революции началась в боях гражданской войны, перемежающихся периодами лихорадочного хозяйственного и культурного строительства. Эпоха основной своей задачей поставила создание нового человека. Поэтому основными темами современной советской драматургии стали: гражданская война, проблемы быта (борьба нового и старого быта) и проблемы культуры (строительство, организация новой человеческой психики). Темы эти полностью еще не исчерпаны. Углубленной их проработки современная советская драматургия достичь не сумела.

Тема гражданской войны истолкована романтически. Выявлена крестьянская, стихийная, анархическая сторона революции. Показан общечеловеческий героизм отдельных ее носителей. Удались типы матросов, представителей разгульной вольницы и стихийного бунта. Но организующие стихию, сознательно-волевые, идейно-руководящие силы революции, ее пролетарское индустриальное естество, ее творческая энергия,

или совсем не показаны, или показаны смутно и бледно. Пьесы переполнены революционными массами вообще, общей патетикой революции. Но настоящих пролетарских масс не видно. Живые образы средних рабочих — массовиков, массовиков-коммунистов, которые были и теперь являются подлинными героями революции, оказались не под силу современным драматургам, интеллигентская психоидеология которых понимает величие стихии, но не понимает душевного закала, железной выдержки и коллективистического воодушевления пролетарского революционера. Такие образы очень редки, едва брезжат в современной драматургии («Власть» А. Глебова, «Рельсы гудят» В. Киршона).

Борьба бытовых культур в большинстве случаев показана со стороны. Дан интересный сырой материал, не освещенный светом четкой и пристрастной боевой идеологии. Но театр требует не таких наблюдений со стороны, не этнографического отношения к процессам жизни, не протокольной регистрации фактов, не объективных характеристик, а заинтересованно-пристрастной обработки бытовых материалов, активного вмешательства в жизнь, меткого удара, страстных призывов, беспощадной борьбы на уничтожение.

Темы, выдвинутые общественными условиями эпохи, жизнью и бытом борющихся социальных сил, стабилизуются и образуют драматургические жанры. Жанр — это установившаяся совокупность тем, сюжетов и выразительных средств, подчиненных единому идеологическому заданию. Каждая историческая эпоха и действующие в ней передовые общественные группы создают соответствующие жанры во всех областях искусства.

Драматургические жанры начали устанавливаться только в самое последнее время. На первом месте следует поставить героическую драму, разрабатывающую тему гражданской войны и строительства. К этому жанру принадлежат ударнейшие пьесы последних сезонов. Впервые победоносно заявил о себе и поразил свежестью и динамичностью материала драматургически заурядный и сырой «Шторм» Биля-Белоцерковского. За «Штормом» последовали «Лево руля», «Власть», «Цемент», «Бронепоезд», «Мятеж», «Рельсы гудят», «Голос недр»,

«Блокада». Политическая героическая драма иногда заключала в себе элементы второго жанра — бытовой сатирической комедии. Таковы «Власть», «Голос недр», «Рост». Бытовая сатирическая комедия началась с «Мандата» Н. Эрдмана. Она пережила периоды упадка и подъема. «Воздушный пирог» имел уже крен к мелкому бытовому обличительному анекдоту. Мельчая, он перешел в «Конец Криворыльска» и грозил превратиться в обветшавший и аляповатый провинциально-обличительный жанр. А. Файко попробовал оживить его острым психологическим материалом («Евграф — искатель приключений»). Попытка частично удалась. Но драматургическая борьба с врагом требовала четкости идеологии и преодоления ограниченности бытового жанра. Бытовой натурализм (бытовизм) был преодолен введением в комедию элементов шаржа, гротеска, фантастики, памфлета, иронической музыкальной характеристики. Так возник новый жанр — комедии-памфлета («Багровый остров» М. Булгакова — буржуазный памфлет на пролетарскую революцию, «Клоп» В. Маяковского — революционный памфлет против мещанства и обывательщины, «Заговор чувств» Ю. Олеши — философский памфлет против мещанской ограниченности эпохи, «Спрокко» — саркастическая музыкальная антибуржуазная комедия). Бытовая комедия с притупленным сатирическим острием, посвященная спорным вопросам морали и быта, которые проблематически ставятся с большей или меньшей идеологической глубиной, представляет особый жанр проблемной пьесы. Это мало самостоятельный жанр, сливающийся обычно с сатирической или бытовой комедией. Таков отчасти «Рост». Таковы — «Человек с портфелем», «Фрол Севастьянов», «Глухая стена».

Заметное место недавно занимала историческая хроника. Это — линия наименьшего сопротивления, наивная спекуляция на революционный сюжет, передвижнический жанр. Он представлен многочисленными пьесами Шаповаленко, Шкваркина, Щеглова, Толстого и других. Этот жанр легко вырождается в грубый халтурный лубок («Конец Романовых», «Федор Кузмич» и пр.). Он доживает свои дни на сценах гостеприимных провинциальных театров и московских филиалов. Но самая потребность в серьезной исторической

пьесе жива и требует удовлетворения. Намечается путь для исторической драмы, может быть — исторической трагедии. Хроника Н. Суханова («1917 год») идет еще по следам Шаповаленко и Толстого. Но «На крови» Мстиславского — уже фрагменты будущей исторической трагедии. «Мятеж» — первый шаг к монументальной историко-героической трагедии. И «Город ветров» В. Киршона — серьезный опыт такой трагедии.

Глубокие культурные потребности нового класса строителя сначала удовлетворяются услужливыми профессионалами из старой интеллигенции (жанр мельчает и вырождается), а потом выдвигают, наконец, такого художника, который имеет силу и право ответить полным, убежденным и по настоящему взволнованным голосом.

Следует отметить два заглохших (вероятно, на время) жанра — колониальной драмы («Рычи Китай», «Саранча», «Каучук») и крестьянской пьесы («Виринея») «Ужовка», «На земле»).

Наконец, последний год дал бытовой водевиль (советский — «Луна слева» и обывательский — «Квадратура круга») и первые элементы социальной трагедии. Некоторые театры обнаружили серьезное тяготение к трагедийному жанру (Камерный с «Антигоной» и «Негром», II МХТ с «Закатом», «Делом» и классиками). Историческая борьба наших дней, культурные и бытовые процессы эпохи дают богатейший материал для построения трагедии. Ее элементы уже зазвучали в «Мятеже». Они повторяются в «Городе ветров».

Гегемония драматурга в современном театре не является следствием высокого качества драматургической продукции. Театр должен усвоить новую небывалую тематику и новую идеологию. Особенности культурного развития рабочего класса требуют временного подчинения театра литературе. Этим объясняется и то обстоятельство, что в самой драматургии первое место принадлежит не профессиональным драматургам, особенности дарования которых определили их специализацию, а беллетристам и журналистам. Можно говорить о гегемонии беллетристов. Достаточно перечислить авторов последних крупных пьес: Б. Лавренев, Вс. Иванов,

Л. Леонов, И. Бабель, Ф. Гладков, К. Тренев, В. Катаев, Ю. Олеша.

Пьесы представляют собой драматизированные романы, повести, мемуары, фельетоны. Всякий роман превращается в пьесу. Пишут пьесы прозаики и журналисты. Их словоохотливость не сопряжена с культурой слова. Они не всегда умеют работать над словом, быть сдержанными и экономными. Они не всегда свободны от публицистической фотографичности, самодовлеющего жанризма, неряшливости и аморфности художественных приемов. Вот почему переход к драме некоторых п о э т о в сыграет громадную роль в развитии советской драматургии. Крупнейшие драматурги в истории мировой литературы были поэтами. И наоборот. Поэты умеют работать над словом и пользоваться четкими и наиболее выразительными средствами художественного воздействия. Переход к драматургии Вл. Маяковского («Клоп»), И. Сельвинского («Командарм 2») и Ал. Безыменского («Выстрел») означает новый, более высокий этап в развитии советской драматургии. В то же время он означает большую зрелость театрального искусства.

Классификация жанров вещь условная. То обстоятельство, что элементы одного драматургического жанра повторяются в другом, что некоторые, казалось, отмершие жанры неожиданно обнаруживают способность к возрождению, свидетельствует о борьбе жанров, о том, что эпоха выбирает жанры, наиболее соответствующие своему содержанию и своим жизненным потребностям. В смене жанров вырисовываются очертания двух из них, которым будет принадлежать вероятно ближайшее будущее: политическая сатирическая комедия и социально-героическая трагедия.

III

Проблема режиссера

Гегемония драматурга временно снизила искусство режиссера. Материал оттеснил оформление. Тема ограничила художественный эксперимент. Пьеса подчинила себе постановку. Драматург стал диктовать свою волю режиссеру.

1928 год обозначил безусловное снижение театральной художественной культуры и театрального мастерства. Мы имели

ряд крупнейших провалов и режиссерских катастроф. Катастрофа «Унтиловска» и «Растратчиков» в I МХТ, «Барсуков» в театре им. Вахтангова, «Каучука» в театре Пролеткульта — явления одного и того же порядка. Пережил глубочайший режиссерский художественный кризис В. Э. Мейерхольд (постановки «Ревизора» и «Горе уму»). Режиссеры стали бояться всякого художественного новаторства. Драматурги и публицисты их запугали обвинениями в «радикализме оформления», «излишнем экспериментаторстве», «сногсшибательном новаторстве ради новаторства». Режиссеры потеряли свою волю, перешли к стандартизованным постановкам, закостенели в раз найденных штампах. Серый режиссер ремесленник стал заботиться только о том, чтоб не особенно отличаться от остальных. Грани театральных группировок и театральных стилей стерлись. Ставка на середняка удалась. Малый театр чрезвычайно приблизился к Театру революции, Театр Пролеткульта к театру МГСПС и студия Малого театра к Художественному. Генеральная художественная ассимиляция, взаимное влияние театров друг на друга привели к нивелировке театральных течений.

Художественное самоопределение театров до чрезвычайности затуманилось. Господствующим стилем стал средний стиль, соединяющий конструктивные установки с малёванными декорациями, игру вещами с психологическим надрывом, рационализм движения и жеста с разнузданной экспрессивностью. Изобретательность режиссеров ограничилась исключительно техническими нововведениями: усвоением некоторых киноприемов (подача образа крупным планом, введение диафрагм, трехмерно-перспективная подача материала, введение экрана), применением скользящего занавеса, вращением мизансцены и пр. Серьезной, большой и смелой работы над уточнением и углублением средств и приемов сценической выразительности, применительно к новым социальным задачам театра и потребностям новой аудитории, над идеологическим истолкованием образов и жанров, над вопросами стиля — не было. Режиссер показывал зрителю тему и сюжет. Показывал, как посторонний специалист, трезво и уравновешенно, с натуралистической добросовестностью, научной объективностью и музейно-этнографической тщательностью. Но дело

заключается не в пассивном показе, а в идеологическом и психологическом воспитании нового человека всеми наиболее выразительными средствами театрального воздействия. Не изобретательность, но выразительность. Не только показ, но и активное воздействие. Не только показать живого человека, но вспахать средствами театра его мозги и обработать его характер — такова задача. Отсюда перед современным режиссером встают громадные обязанности общественного и художественного значения: создать новый театральный стиль, исходящий из особенностей восприятия и идеологических потребностей нового массового зрителя. Выполнение этой задачи требует: освобождения от камерно-эстетического снобизма, глубочайшей идеологической связанности с политической борьбой рабочего класса и громадной новаторской художественной смелости. Стиль конечно не изобретается в лабораториях, он вырабатывается коллективными усилиями поколений художников в течение десятилетий. Но сознательно работать над его оформлением и над его организацией необходимо на каждом этапе художественного развития.

В режиссерском искусстве сегодняшнего дня борются две традиции: психологического натурализма (влияние Московского художественного театра) и конструктивистического реализма (влияние театра Мейерхольда—первого его периода). Сами эти два театра больше не выражают этих традиций в чистом виде. Театр Мейерхольда сделал несколько шагов назад к психологическому и эстетическому театру (в «Клопе» это отступление преодолевается). Художественный театр сделал несколько шагов... назад к театру имени МГСПС. Таковы последствия художественного эклектизма: последняя постановка МХТ («Блокада») сделана в принципах театра МГСПС (сравните постановку «Голоса недр» и «Мятежа» с «Блокадой»).

Вопрос о синтетическом спектакле также связан с проблемой режиссуры. Борьба драматургических жанров может быть получит свое разрешение в связи с четкой постановкой вопроса о новых типах спектакля. Опыт самодеятельного и комсомольского театра показал, что

наибольшей выразительностью и наибольшей впечатляемостью обладает спектакль, синтетически совмещающий элементы драматического движения, музыки, танца и пения, причем музыкальные и хореографические элементы не должны быть вставными номерами или сопровождающими иллюстрациями, а органической частью драматического действия. Режиссерская мысль должна много поработать над созданием такого синтетического спектакля. Проблема музыкального театра в значительной степени лежит в пределах этого плана.

Вялая режиссура последних сезонов начинает в настоящий момент выпрямляться. Творческая энергия охватывает ее жилы и мускулы. С громадным волевым размахом Мейерхольд ставит одну постановку за другой, подчиняя намерениям театра литературный материал самых строптивых и самостоятельных драматургов. Ленинградский Трам выдвигает молодого режиссера Соколовского, который показывает спектакли громадной художественной убедительности и свежести. Наконец, одерживает решительную режиссерскую победу Алексей Попов в постановке «Заговора чувств» Ю. Олеши (театр имени Вахтангова). Силой своего убеждения, невозмутимой логичностью своего плана он покоряет зрителя и театральными средствами из литературного произведения, лишенного сюжетной крепости и драматического движения, создаст спектакль громадного звучания. Театр идет своими путями к новым большим победам.

IV

Проблема актера

Последние два года выдвинули в качестве основного вопроса театра п р о б л е м у а к т е р а. Старые театры традиций и установившихся форм переходят все смелее к новой революционной тематике. Заслуженные артисты государственных театров принуждены играть не роли патетических героев, тоскующих интеллигентов и взбаломученных крестьян, а все чаще — роли рабочих-активистов и пролетарских революционеров. Роли эти требуют для своего истолкования высокой и идеологической культуры — политической и философской. Эпоха предъявляет к актеру новые повышенные требования.

Вопрос идет уже не об одной *технической культуре* актера, хотя и эта задача еще не разрешена. Конечно, новый театр должен иметь нового актера, владеющего совершенной техникой движения. Конечно, новый актер должен научно изучить механику и психологию движения и с максимальной выразительностью владеть своим телом. Научная разработка психофизиологического материала актера должна заменить мистическое искусство самоуглубления и буддийского переживания. Точность, отчетливость и экспрессивность игры, подчиненной принципам наибольшей целесообразности и наибольшего агитационно-пропагандистского воздействия на аудиторию, должны заменить неорганизованное движение, скованный или разнузданный жест старой актерской игры. Все это совершенно очевидно. Очевидно также и то, что новый актер должен вернуть себе утраченное искусство многостороннего воздействия, которым так виртуозно владеют японские актеры. Идея *синтетического актера* не означает поверхностного дилетантизма во всех областях театрального искусства. Актер должен иметь специальность. Но он обязан в совершенстве владеть словом и его подавать, он обязан иметь музыкально-ритмическое воспитание (иначе он не сможет пользоваться словом или движением), он обязан пройти физкультурную и даже, может быть, акробатическую тренировку. В какой-то степени он должен быть и танцором. Он должен иметь максимально выразительное, подвижное, одухотворенное, прекрасное тело.

Но всего этого недостаточно. Вся эта тренировка — только мертвая техника и ремесленная выучка, если она не имеет идеологической целеустремленности и социальной направленности. Актер является главным действующим лицом в театре. Он всегда играет первую роль. Он носитель основного творческого начала в театре, и к нему эпоха предъявляет особые требования.

Непосредственно воздействует на зрителя не драматург и не режиссер, а актер. Толкование замыслов драматурга и режиссера принадлежит актеру. От его культуры, искренности и технического умения зависит спектакль. Но актер не пассивный передатчик чужого художественного материала, не простой исполнитель. Литературный текст и режиссерский

план такой же материал для его творческой работы, как и его собственная творческая воля, его собственный жизненный опыт. Драматург может отсутствовать. И режиссер и актер могут быть авторами сценария. Драматург во всяком случае не обязательно участвует в построении и организации спектакля. Режиссер может дать первоначальные указания, составить план спектакля и отойти в сторону. В настоящем обращается к зрителю, двигается, говорит и творчески действует актер.

Как бы идеологически безупречны не были намерения драматурга, они погибнут, если актер им чужд или враждебен, если он их не понимает. Как бы ни были глубоки замыслы режиссера, они бессильны, если актер их не разделяет. Каким бы революционным энтузиазмом ни были воодушевлены режиссер и драматург, он не дойдет до зрителя и не взволнует его, если актер холоден и безразличен к революции, если он обыватель, если он одержим аполитическими настроениями. Актер, который не знает пролетарской среды, который не освоился с пролетарской психологией и незнаком с пролетарским бытом, никогда не сумеет изобразить рабочего. Политически неграмотный актер, не переживший революционного энтузиазма, душевно не заинтересованный в революции, никогда не даст верного и действенного образа революционера. Люди, чужие пролетарской революции, лукавые наемники и театральные чиновники никогда не перенесут на сцену подлинного веяния величайшей эпохи. Не потрясет сердец и не воодушевит на борьбу и строительство искуснейший мастер, если его самого не зажигает революционная страсть.

А театр неизбежно будет превращаться в прямое орудие пролетарской революции. А репертуар все более будет заполняться пьесами пролетарских и близких к ним драматургов. Актеру все чаще придется иметь дело с психологией и характерами творящих эпоху новых людей. Актер не сможет уйти от своих основных обязанностей — быть пламенным пропагандистом и агитатором новой человеческой культуры, организатором социальных эмоций и чувств. Отсюда совершенно ясно, какое громадное значение для строительства социалистического театра приобретает политическое классовое воспитание актера.

Между тем в этом отношении почти ничего не сделано. В громадной своей массе актер политически безграмотен или аполитичен. Он с обывательским равнодушием относится к самым актуальным вопросам художественной и политической культуры. Н и к а к о й воспитательной работы с актером не ведется ни по линии профсоюзной, ни по линии партийной. Социальный состав актерства не наш. Театральные и музыкальные профшколы переполнены мещанской и буржуазной молодежью. Чтобы превратить театр в орудие пролетарской революции, необходимо обратить внимание на подготовку кадров новых советских актеров, вполне владеющих высокой техникой своего искусства и идеологическим материалом своей эпохи, и широко поставить работу по художественному и политическому воспитанию наличных кадров. Актер — художник, оперирующий самыми могущественными средствами идеологического воздействия. Актер может быть вождем, должен быть идеологом. Театр может выразить нашу эпоху только при помощи актера. В искусстве театра основной силой является живой действующий человек-актер. В быту и культурном обиходе самым чутким, глубоким и тонким выразителем жизненных тенденций является художник-актер, универсальный агитатор за нового человека, организатор новых бытовых процессов. Косность, провинциализм и фальшивая приподнятость актерской психологии должны быть убиты развитием новой социалистической культуры. Эта культура предполагает громадную общественно-идеологическую работу с актером.

V

Проблема зрителя

Углубление художественно-политической культуры актера невозможно без развития широкой пролетарской театральной общественности. Направление и социальная значимость искусства зависят не только от намерений производящей среды, но также и от потребностей той социальной среды, которая пользуется искусством. Школьная выучка и политическое перевоспитание будут недостаточны, если актер не будет постоянно чувствовать вокруг себя новой социальной среды, питающей его духовно и испепеляющей в нем остатки интеллигентской

индивидуалистической ограниченности. Вне постоянного общения с новым массовым потребителем искусства невозможно никакое развитие театра. Так возникает *проблема зрителя*.

Застывший, пассивно созерцающий зритель отмирает. Он больше не хочет пребывать в немом изумлении перед тайной, он не хочет расслабленности пассивного сопереживания. Он хочет действовать вместе с актером и вместе с ним влиять на спектакль. Он не требует права профессионального вмешательства в театральную работу, но он требует, чтобы признали его права как основного фактора театра, чтобы считались с его требованиями и его потребностями. Целый ряд больших театральных проблем (оздоровление театрального быта, преодоление академизма, цеховщины, корпоративного духа, общественное воспитание актерства и пр.) разрешается только путем выявления и широкого развития пролетарской театральной общественности.

Надо именно говорить о пролетарской общественности, так как театр искусственно изолируется в узком кругу мещанской и буржуазной интеллигенции, непосредственно его окружающей, с ним соприкасающейся и охраняющей его от пролетарского воздействия. Между тем задача заключается в организации *пролетарского окружения театра*.

Организационными формами пролетарского влияния на театр являются художественно-политические советы театров, рабкоровское театральное движение, театральные кружки на предприятиях.

Надо ясно себе представить смысл существования *художественно-политических советов*. Если советы являются органами художественной экспертизы, то они не нужны. Каждый театр имеет деловые экспертные комиссии (литературно-репертуарные секции и т. п.), которые формируются из основных руководящих работников театра и близких к нему специалистов. Если советы являются органами сотрудничества театральных работников, специалистов и художественной интеллигенции с представителями пролетарской общественности, то они нужны только при наличии пролетарского большинства. Если же в составе советов немногие рабочие

тонут в большинстве, состоящем из представителей интеллигентских организаций, то могут ли такие советы разрушить изоляцию театров в кругу мелкобуржуазной и буржуазной интеллигенции? Наоборот, они закрепляют вокруг театра ту социальную среду, которая его всегда окружала. Если художественно-политические советы являются органами пролетарской общественности, пролетарского контроля и пролетарского общественного содействия театрам (а таковыми должны быть советы), то большинство в них должно быть обеспечено представителям рабочих организаций (профсоюзов, комсомольских организаций, рабкоровских объединений, предприятий, рабочих театральных кружков, рабочих клубов). Иначе советы теряют всякий смысл.

Бояться пролетарского большинства в советах не надо. Культурная активность и заинтересованность рабочих в вопросах театра громадны. Художественная работа в тиши кабинета и лаборатории, индивидуалистическое вынашивание темы вплоть до последнего ее оформления более невозможны. Поэты, прежде чем опубликовать в окончательном виде свое произведение, несут его на суд рабочих аудиторий и вместе с ними исправляют и изменяют его. Так должны поступать и художники театра. Они должны с радостью ухватиться за эту идею. Они должны сами поднять борьбу за пролетарское большинство в художественных советах в интересах своего дела, в интересах театральной культуры, в интересах своего личного художественного удовлетворения.

Громадную роль в политическом развитии профтеатров и в росте пролетарского театра должно сыграть р а б к о р о в с к о е т е а т р а л ь н о е д в и ж е н и е. Рабкоровское движение не должно ограничиваться в области театра узко просветительными задачами. Рабкоровское театральное движение не заинтересовано в исключительном рекрутировании рабкоров из среды нынешних работников театров. Рабкоровское движение в театре хочет быть и должно быть движением пролетарского зрителя — самых активных и заинтересованных в искусстве его слоев. Кружки теарабкоров при редакциях всех крупных газет и театральных журналов должны создать общегородское объединение рабкоров по вопросам театра. Такое

объединение будет боевым органом пролетаризации театров. Оно сможет активно влиять не только на политику отдельных театров (через художественно-политические советы) и на театральную художественную политику государства, но и на эклектически дилетантскую безформенную линию театральных отделов наших газет и журналов. Рабкоровское театральное движение должно опираться на массовую сеть *театральных кружков по предприятиям*. Оно должно организовать массовое театральное рабочее движение. Тогда радикально изменится положение театра. Будет организована живая социальная база, животворящая среда, от соприкосновения с которой большинство наших прекрасных театров, созданных художественной интеллигенцией, небывало расцветет и усилится, меньшинство зачахнет, а некоторые выделят новые художественные организмы. Вся бюрократическая шелуха, короста мещанства и подхалимства легко и быстро отпадут от такого соприкосновения. Вырастут новые кадры актеров, свободные от индивидуалистической замкнутости, анархической безответственности, эстетического фетишизма, кастового духа и художественного чванства.

Реконструкция театрального искусства на новой социальной и культурно-технической базе, расширение общественных функций театра, театрализация народных празднеств и бытовых процессов станут возможными и осуществимыми только через широкое развитие пролетарской театральной общественности.

В БОРЬБЕ ЗА РЕКОНСТРУКЦИЮ

Э. БЕСКИН

Подходя к анализу той или иной группы художественных явлений, необходимо, кроме общего метода, иметь еще тот или иной конкретный, реальный критерий. Что нам в данном положении вещей, в данной объективной обстановке нужно от искусства? И что мы, исходя отсюда, будем считать достижением, и что, наоборот, тормазом, препятствием, помехой? Что будем располагать по линии поступательного, восходящего движения, и что обозначим как реакцию, как влияние враждебных нам сил и настроений?

Если мы всю сумму художественных явлений, в частности интересующих нас сейчас театральных, разобьем в этом смысле на два сектора, соответствующих двум основным этапам нашей исторической борьбы,— период непосредственной борьбы первых революционных лет и период строительства,—мы тем самым определим и конкретно-реальный критерий для каждого из этих периодов. Для периода непосредственных классовых

боев гражданской войны таким критерием являлось — сохранить, консервировать источники старой художественной культуры, повернув их лицом к пролетариату и приспособив по возможности на боевую службу революции. Для второго периода с окончанием гражданской войны в ее открытых формах — реконструировать староискусство, выведя его из состояния консервирования на дорогу активно-художественного служения пролетариату, и строить новый революционный театр. «В классовом обществе нет и не может быть нейтрального искусства, хотя классовая природа искусства выражается в формах, бесконечно более разнообразных, чем, например, в политике», — гласил один из тезисов партийной резолюции по вопросам искусства в 1925 г. Другой пункт этой же резолюции, — опубликованной в № 147 «Правды» за 1925 г.,— очень четко определял новый водораздел как «завоевание позиций» в области искусства.

Несомненно, что с периодом консервирования художественного наследия мы, что называется, немножко передержали, шли здесь некоторое время на поводу излишне затянувшегося во времени оберегания академических традиций. Шли еще тогда, когда уже наступила и явственно ощущалась необходимость реконструктивного вмешательства. И совещание по вопросам театра при ЦК партии вполне правильно указало: «Политика, направленная преимущественно на сохранение театров прошлой культуры, пренебрежение к театрам и театральным направлениям, осуществляющим наиболее важную с точки зрения партии задачу обслуживания широких трудовых масс, могла бы привести к разрыву между запросами трудящихся масс и органами, осуществляющими театрополитику».

В свое время это консервирование академического наследия старой художественной культуры в чистоте его лучших проявлений было вполне закономерным, диалектическим процессом. Оно открывало пролетариату путь к доселе недоступным или малодоступным ему источникам искусств, оно ставило их на службу его художественному просвещению, его приобщению к богатой культуре старого искусства. На эти дни падает период наибольшего блеска некоторых из старых театров. Например, театра Корша. Видали ли его стены такую постановку, как «Сира-

но де-Бержерак» Ростана под режиссурой Санина? Но, с другой стороны, это же давало возможность театрам, апеллируя к фактам успеха наследия, защищать всячески аполитичность театра. Издававшийся в 1921 г. в Москве журнал ассоциации (тогда они были ассоциированы) академических театров обобщенно называл себя «Культура театра», не допуская тем самым иной культуры театра. А. И. Южин так формулировал («Культура театра» № 3, 1921 г.) «миссию» театра: «Театр сам по себе (курсив мой — *Э. Б.*) творит свой труд, а кругом него тесней и тесней сплачивается все нарастающая масса людей, которая, повинуясь какому-то, часто бессознательному, влечению, сплошь да рядом забывает самые острые, самые больные вопросы и личной и общественной жизни ради злоб своего магнита — Театра» (курсив мой — *Э. Б.*). Не на завтра после Октября, а в 1921 г. утверждалась еще незыблемость старой художественной культуры как культуры «самой по себе», т. е. независимой от общественной жизни, революции. В самый разгар классовой борьбы, в период жесточайших схваток с классовым врагом, период блокады и интервенции, старый театр декларировал еще свою деятельность, как самое по себе.

Время, конечно, делало свое. Театр не стоял на месте. Наступила дифференциация и в самой ассоциации академических театров, позже распавшейся. Росли новые, молодые театры. Тезисы аполитичности сданы были в архив. Но консервирование академических традиций изнутри продолжало развивать известную силу сопротивления. Оно ушло вглубь, приспособилось. Но не прекратилось. Через этот наименее защищенный участок борьбы мелкобуржуазное влияние вело и ведет наступление за культурные позиции. Ведет и в теоретических трудах, укрываясь за исследовательскими ярлыками, фальсифицируя и посильно искажая марксизм. Ведет и в художественно-производственной практике, защищаясь якобы «психологическим» показом живого человека. Принимая реконструкцию и подписываясь под ней, все это работает по линии идеологического контрнаступления: будет ли то мистический бред талантливого Чехова из МХАТа 2-го, «булгаковщина» МХАТа 1-го, литурги-

ческое «Сказание о граде Китеже» в Большом и т. п. Нельзя же, в самом деле, не задуматься над тем, почему, после бурной общественной кампании против «Дней Турбиных», МХАТ за один «Бронепоезд» настойчиво требовал компенсации «Бегом» того же Булгакова. Если «Дни Турбиных», допустим,— ошибка, то бой за «Бег», после всего, что сопровождало постановку «Турбиных»,— уже последовательная и упрямая линия. Почему Камерный театр, декларировавший не раз свою охоту до современной пьесы, с такой энергией втаскивает на свои подмостки суррогатный и жалкий во всех отношениях «Багровый остров»? Почему рядом с «Разломом» в Театре им. Вахтангова — архипошлая, обывательски-зубоскальная «Зойкина квартира»? Ведь все это не случайное совпадение. Не платоническая любовь к булгаковским и булгаковствующим глазам.

Необходимо остановиться на двух фактах.

В «Труде» появилась чрезвычайно характерная (и напрасно проскользнувшая как-то мало замеченной) заметка, озаглавленная «Подпольная «общественность» в театре». Общественность — в кавычках. Оказывается в Театре им. Вахтангова уже 3 года существует,— как сообщает «Труд»,— нелегальный, так называемый, «художественный актив». Это — замкнутая кастовая группировка, рассматривающая работу в театре как п о д в и ж н и ч е с т в о. Девиз ее — «искусство для искусства». «Членом актива (по второму параграфу устава) может быть каждый сотрудник театра, рассматривающий работу в театре как основное дело своей жизни». «Актив» решал, снять ли ту или иную пьесу, принимать или не принимать в труппу театра того или иного актера и т. д. Нельзя не сопоставить с этим одно из последних заседаний художественного совета этого же театра, где раздавались голоса актеров, что «Разлом» (недаром против «Разлома» так ополчился в свое время постановщик «Дней Турбиных» в Художественном театре — Судаков) - это снижение линии театра, что актеру «скучно», «нечего играть» и т. п. И от «Разлома» стосковавшаяся душа устремляется к... намечаемому шиллеровскому «Коварству и любви». Почему сейчас в наивном и для нас фальшивом «Коварстве и любви» играть веселее? Чем можно там «размыкать тоску»? И куда же после этого устремлены глаза этого театра? Вперед или назад?

Вместо ответа — небольшая справка из книжки Б. Захавы «Вахтангов и его студия» (театр им. Вахтангова, как известно, прежняя 3-я Студия Художественного театра). Старая студия — «это, — читаем у Захавы, — по идее своей — монастырь. Возникшая в эпоху безвременья и войны (империалистической), она служила тем, кто в ней работал, прекрасным у б е ж и щ е м о т ж и з н и, уголком («Сверчок», уют, душевная теплота), куда люди приходили отдохнуть, погреться у очага искусства и дружбы. Соответственно этому и этика была монастырская. Приносить в студию жизнь считалось неэтичным, это было «нестудийным», ибо это разрушало монастырь. Однако монастырь был разрушен. Этому разрушению помог сам Вахтангов. Он был первым, который сказал: «Откройте окна, пусть входит жизнь». Я не имею возможности останавливаться на дальнейших, сравнительно общеизвестных фактах, — переломе мировоззрения Вахтангова в связи с Октябрем, его отходе от традиций Художественного театра, беспощадной войне натурализму на сцене и борьбе за лозунги «театр должен служить современности», «актер должен не только показать образ, но также и свое о т н о ш е н и е к образу». И в итоге этих заветов Вахтангова, — уже после ранней смерти его, — отделение от «предков» и переименование бывшей Третьей студии Художественного театра» — в театр им. Вахтангова».

Куда же теперь метнулся дрогнувший взгляд коллектива? Ясно — в сторону б. Третьей студии. Назад. Я нарочно употребил термин «дрогнувший», так как это еще не поворот, не реакция, а пока что легкая дрожь. Но характерно, что эта дрожь прошла и по самому передовому из старых театров, по одному из самых молодых среди них, по одному из широко как будто раскрывавших объятия современности. Возьмите его предпоследнюю премьеру — «На крови» Мстиславского. И здесь, на эпопее 1905 г., нетрудно подметить, что тема взята с точки зрения народническо-литературной, с заметным уклоном в индивидуалистическую лирику, в импрессионизм субъективных переживаний. Взят не гул 1905 г., а его психологическое «intermezzo». Не массовый фон, а какое-то «настроенчество», короленковские «огоньки». Пролетариата в эпопее 1905 г. этот спектакль не доглядел. А для рабочей сходки нашел лишь тона «рабочелюбства»

совсем в стиле передвиженческой картины из Третьяковской галлереи.

Другой характерный факт, на котором хочется остановиться и поставить его в общую связь, — так называемая «понедельничная халтура» в Москве. За минувший театральный год это уже стало бытовым явлением. И мимо него пройти нельзя.

Среди скромных афиш текущего театрального дня резко вырывают место и кричат в глаза прохожему огромные типографские плакаты, анонсирующие «понедельники». Это обычно — ряд жирно отпечатанных в колонку имен заслуженных и народных актеров и над ним ошарашивающее название пьесы, которая, казалось, давным-давно уже нашла упокоение в «месте злачном» изжитой театральной трухи. Волей понедельничных могильщиков эта труха вновь извлекается на свет, а волей маститых, «заслуженных» и «народных» разыгрывается к вящему удовольствию переполняющего огромные залы Большого или Экспериментального театра обывателя. Тут и «Осенние скрипки» Сургучева, и архимистический и модернистски-дешевый андреевский «Тот, кто получает пощечины», и сентиментально-бюргерский немецкий «Дурак» Фульда, и сусально-балетный «Ванька-ключник» и прочая макулатура. Кто первым «перебегает дорогу», чтобы отпраздновать юбилей Толстого? Услужливый халтурщик. Десять «заслуженных» из разных театров собранных с одной-двух репетиций дают милый сердцу обывателя ансамбль «Плодов просвещения» или «Живого трупа», где все «как было», где нет «нового слова», нет «идеологии». В таком же порядке «возобновляют» — «Три сестры» Чехова, его же «Чайку» и проч. Соответствующий «академик» или «историк» прольет вступительную слезу о «вечном искусстве», о «недосягаемости», о нетленной красоте образов. А расходящуюся «публику» внизу уже предупредительно ждет анонс о следующем «понедельнике». В таком же жанре устраиваются и понедельничные концерты с услужливым конферансье, развязно докладывающем даже об «изумительном платье» (только что из Парижа!) выступающей артистки.

Что это означает?

Означает прежде всего, что спрос родил предложение. Означает, что активизировались мелкобуржуазные вкусы. Прав-

да, они в искусстве еще и не были изжиты. Но ведь чем-то надо объяснить, что до последнего времени они таились где-то «в глубинах души» и не прорывались наружу. А теперь прорвались. И требуют. Означает, что актер (старшей и средней возрастной группы) «стосковался» по «Осенним скрипкам» и охотно отдает им свое «заслуженное, а то и «народное» имя. А в целом означает усиление мелкобуржуазных тенденций на классовом и культурном фронте. Искусство,— я уже говорил,— и наименее защищенный участок и в то же время один из наиболее мощных в смысле воздействия. Здесь легче не только действовать незамеченным, здесь легче «перекрыть» эмоцией «трезвый рассудок».

Я, милая, люблю другую.
Она красивей и стройней,
И стягивает грудь тугую
Жакет изысканный на ней.

Поневоле вспоминаешь эти строки нашумевшего недавно стихотворения поэта Молчанова, обращенные к фабричной девушке, теперь ставшей для поэта «слишком некрасивой в своей косынке голубой».

Тот, кто устал, имеет право
У тихой речки отдохнуть...

«Тихая речка», «тот, кто устал»... Весь вопрос, конечно, в том,— к т о устал, п о ч е м у устал и у к а к о й речки хочет отдохнуть. Эта «усталость» поэта и тяга к «тихой речке» вовсе не означает только любовь к природе (почему-то ассоциирующейся с «жакетом изысканным»), равно как и любовь «заслуженного» к «Осенним скрипкам» не означает любви к «музыке». И в том и в другом случае хватает за шиворот прошлое.

Не чем иным, как «тихой речкой» прошлого, является ряд пьес попутчиков, где за приклеенным сверху сегодняшним календарным листком дается по существу старый быт, старые чувства, старые положения. Такова, например, пьеса Толстого «Фабрика молодости» (театр Корша). Она, конечно, могла быть написана и 20 лет тому назад. Ее от этого не спасает ни сегодняшний обывательский анекдот, ни та или иная сего-

дняшняя терминология. По глубокой сути жанра, по мировоззрению автора (хотя бы этот архимещанский традиционный взгляд на актрису, как на «кокотку»), по всему кругозору выбранного жанра — это «тихая речка» прошлого, у которой отдыхает «усталый» автор и приглашает отдохнуть с ним вместе всех «уставших» от... так называемой «идеологии», от революционных пьес. Автор попросту не знает советского быта и, отправляясь от на лету схваченного наблюдения, плетет в кабинете старую сюжетную канву по прописи хорошо знакомых ему старых «пьес в 4 действиях». Что это так, нетрудно убедиться хотя бы по переделке тем же Толстым немецкой комедии Газенклевера «Деловой человек». Из этой сатиры на буржуазию талантливого немецкого автора, из его чрезвычайно экспрессивной в ритмах композиции Толстой умудрился сделать дружеский шарж, который ни одного добродетельного буржуа не заденет, ибо каждый из них прежде всего не узнает себя, а будет кивать на соседа, а затем и не обидится на незлобивую дружескую шутку. Даже обобщающее название «Деловой человек» Ал. Толстой переделывает в «Дельца», дабы тем самым не затронуть «деловых людей» вообще. Такова же пьеса Архипова «Клад дворянина Собакина» (Реалистический театр). Старенькую когда-то весьма излюбленную темку о кладоискательстве он переносит в советскую хронологию, рисуя давно умерших гусар, шансонетных певиц, нечто вроде крепостных слуг, приклеивает какому-то филантропически-анекдотическому учреждению советский ярлык и т. д. То же самое — «Проходная комната» Мусина-Пушкина в театре б. Корш. Опять актриса в роли всеутешающей «жрицы любви» да еще с присовокуплением группы педерастов, опять старый каламбур, старый человек под прикрытием сегодняшнего календарного листка. Катаевские «Растратчики» (Художественный театр) густыми мазками кошмарного жанра, с оглядкой на Достоевского, рисуют какую-то гофманиаду «растрат», с садизмом смакуют «инфернальность» взятки и объективно создают, конечно, клевету на современный быт. «Растратчика» гипертрофируют и, подчеркивая в нем то, что еще целиком от «тихой речки» прошлого, показывают взятку в гримасах какого-то психологического пожара, вместо того, чтобы показать ее в плане преодолеваемого

всеми усилиями «вредительства». Старый (по содержанию) надрывный психологист и анекдотчик Катаев во власти литературного наследия прошлого. Через его очки и приемы он видит и сегодняшнее, т. е. видит его извращенно, в какой-то карамазовской похоти садического анекдота. Обывательским подходом пронизана его «Квадратура круга» (Мал. сцена Худ. т). Эту пьесу, сочно разыгрываемую актерами, пытались и пытаются спасти отношением к ней, как к анекдоту. Отношение сомнительное; если и анекдот, так весьма и весьма нэпманской добротности. «Унтиловск» Леонова (Художественный театр I) производит впечатление, будто автор его за семью замками спрятался от современности и, чтоб не видеть и не слышать ее, обставил себя Достоевским, Лесковым, немного Чеховым и плавает по «тихой речке» прошлого, мимо сел, деревень и градов патриархальной глуши старой Расеюшки с ее церковным звоном и самогоном, с ее когда-то «мечтавшим» и ныне разложившимся в алкоголе интеллигентом, попами, попадьями, бабами-инфернальницами и прочей пряно-медвяной росписью зоологическо-национального импрессионизма. Он хорошо чувствует этих теперь якобы «обиженных», этих «униженных и оскорбленных».

«Жена» Тренева ставит социально-бытовую проблему — брак, жена. Но разрешает ее тоже вне современности, типажем «старой выработки» и такими же драматургическими приемами. Здесь, где положение женщины изменилось особенно круто, где переоценка ценностей особенно велика, где в процессе перехода семейно-бытовых отношений лежит целая груда актуальнейших вопросов и психологических противоречий,— только бери, — автор ничего не увидел, не пошел дальше либеральных формул и старых комедийно-жанровых масок, поместив их в внешне-современное окружение. Сочный язык, каламбур, колоритная фигура «тещи» — все это, увы, из Островского, из Сухово-Кобылина, из Чехова, но только не из современности.

Одним из прочно усевшихся в репертуаре Камерного театра авторов является американец О'Нейль. Типичная романтика мелкобуржуазного анархизма с его фиоритурами к «солнцу» и утопическому нигилизму («Любовь под вязами») выдается за якобы созвучность нашему времени. Сентиментально-пацифистская, фальшивая мелодрама («Негр») на бесклассовую тему

«человек вне расы» с ножами, сумасшествиями от любви и прочими прелестями самой бульварной американской экзотики — подменяет идею классово-национальной борьбы негров дешевеньким «психологизмом» общечеловечности, той же «тихой речкой», у которой слезоточивый мещанин отдыхает на сентиментальных идеях «гуманности, справедливости, всепрощения» и наказанного «порока».

Если автор-попутчик — достаточно чувствительный барометр общественно-классовой погоды, то театр-попутчик на этот счет менее поворотлив, нейтральнее, грузнее, менее сознателен. И отсюда часто его идеологический эклектизм, застревание где-то посредине, неуменье идеологически разобраться. Такое взаимоотношение драматурга-попутчика с старым театром мы видим на примере постановки «Блокады» Всеволода Иванова в Художественном театре I.

Почти одновременно на литературном рынке появилась повесть Вс. Иванова «Особняк» («Журнал для всех», № 1) и на сцене Художественного театра — «Блокада». По первому, общему, поверхностному впечатлению трудно поверить, что это одновременные создания одного и того же автора. От «Особняка» за версту разит тенденциями осмелевшего, активизировавшегося мещанина-собственника, его стопроцентная тоска по «тихой речке». Возьмем хотя бы финальные строки повести, рисующие «победу» героя ее, Чижова, водворившего к себе на квартиру долгое время остававшуюся реквизированной обстановку:

«Утром Ефим Сидорыч проснулся раньше всех. Он раскрыл окно. Перед ним была волостная площадь, и громадная желтая вывеска кооператива, в котором он служил, спяла росой и веселым солнцем. Он обернулся: пышная украшенная бронзой, завитушками, заморским деревом, шелестя шелками и шнурами, мебель заполняла все комнаты. За перегородкой спала верная жена, ее ровное дыхание было солидно и хозяйственно: она имела право так спать, потому что честно, через многие испытания пронесла свою верность. Ефим Сидорыч достал из шкафчика малиновое варенье. На крыльце Катерина Петровна ставила самовар. Ефим Сидорыч пил чай, — стакан за стаканом, и смотрел

на великолепную дорогу, ведущую к волости. Темная пыль была похожа на шелк, который так необходим для мебели и для счастья. Сердце Ефима Сидорыча было наполнено спокойным торжественным ожиданием. За окном шепеляво пело дерево, и птицы молча носились среди ветвей, неслышно перебирая теплыми и пушистыми крыльями».

Что это как не выдержаннейшая апология проснувшегося мещанина? Объективно: индивидуалистическая идеология «Особняка» — против всякого коллектива, отрубного хозяйства — против колхозного и т. д. Пусть в фабуле этого не дано, но даны те психологические силы, то мировоззрение, из которого сие следует. Что такое жена Чижова, которая «честно, через многие испытания пронесла свою верность», как не символ верности «мебели прошлого»?

От «Блокады» зритель уносит, наоборот, некий пафос социальной зарядки. Только анализируя вторичным подходом отдельно пьесу и отдельно автора, начинаешь размежевывать их и многое относить за счет патетической эклектики театра с его «заговором чувств» вообще, с его арсеналом романтически воздействующих эмоциональных средств. Набором этих средств театр нивелирует и опрощает многие из тех острых углов, которым отмечена психо-идеология Всеволода Иванова. Сами формы натуралистического театра, неподвижные, грузные, медленные в ритмах, не дающие ни заостренной логики событий, ни разносторонности показа психологических граней в действии, а сосредоточенные на индивидуально-замкнутом настроенчестве, — эти формы сами отметают многое из деталей и концентрируют все на голой нити сквозной «интриги», на упрощенной либреттности фабулы. Патетика сценического «переживания», оркестр, свето-цветовой импрессионизм и др., — в соединении с волнующими по теме моментами, дают те вспышки подъема, которые отвлекают от недостатков пьесы, как таковой (и даже, по существу, отсутствия пьесы), и не раскрывают полностью ее содержания, ее противоречий. Так, например в центральной фигуре «железного комиссара» Аладьина театром затушевывается его снохачество, которым автор мистически

подчеркивает свою излюбленную идею власти биологизма над человеком, аполитичность звериного в психике даже высоко устремленного к общественности человека. Это и очень многое другое в пьесе несомненно прорыв в анархо-индивидуалистическое мелкобуржуазное понимание человека. И героическое Вс. Иванов воспринимает только индивидуалистически — «особняком». Дыхания коллектива, массы, массовости в «Блокаде» не чувствуется. Наоборот, в каждом человеке, независимо от дующих в нем «ветров» той или иной общественной устремленности, пессимистический глаз автора отмечает неизбывно звериное. При том или ином внешнем столкновении оно выпирает наружу и прорывается. И автор, — хочет, не хочет,—начинает внешне-революционными категориями прикрывать по существу метафизическое мышление. А инструмент старой театральной романтики, арсенал традиционных средств театрального натурализма не оказался достаточно отточенным ни для того, чтобы раскрыть такого Иванова, ни для того, чтобы критически осветить его. В этом основная трещина самого спектакля.

Чрезвычайно талантливую, острую, лишенную стандартов и штампов пьесу «Заговор чувств» написал (вернее инсценировал для Театра им. Вахтангова из своей повести «Зависть») Юрий Олеша. Тема — противопоставление новому коммунистическому человеку заговора старых чувств: любви, ненависти, ревности и т. д. Но как это противопоставляется? Почему новому человеку не должны быть свойственны любовь, ненависть и т. п.? Они, эти чувства, с перевоспитанием психики, могут измениться, трансформироваться в своем социальном выражении — но механически исчезнуть? В результате — нового человека автор мыслит себе чисто физиологически. Герой пьесы отрицает все во имя изобретенной им новой массовой кухни и нового сорта дешевой и питательной колбасы. Больше ничего не нужно. Он заглушает в себе все чувства во имя «идеи» этой колбасы. Он любит только ее и все, что окружает ее как деловой аппарат. Не звучит ли этот образ «колбасника» величайшей иронией? Не смеется ли просто-напросто автор? С кем он? И с кем театр? Не на стороне ли старых «заговорщиков чувств»? Неожиданный, ничем не мотивированный и не подготовленный

финал ничего не разрешает, а только сбивает и звучит отпиской. Да и можно ли быть на стороне вульгарнейшей «колбасомании» и американизированного «делячества», если проявление их считать признаком нового человека, человека будущего? Уж очень все это попахивает мещанской «моралью» на социализм, только очень хитро и остро поданной. Я, — как будто говорит автор, — не особенно на стороне старых чувств старого человека и даже убиваю их, но посмотрите нового: «вот он весь, как намалеван». Не менее хитро пьеса и поставлена в чересполосице разных стилей для каждой отдельной картины — то психология (начало), то тона экспрессионистского кошмара (сцена в кухне), то гротеск (сцена на кровати) и т. д. Театр таким образом все время на грани, все время дергает — то развернет мысль в одном направлении, то спрячет ее, то покажет другую и опять куда-то заметет. Угадайте? Отношения театра так и не видно.

И в стане молодых театров, т. е. театров, возникших уже в период революции, истекший год дал некоторое поправение. Это объясняется, конечно, тем, что человеческий материал этих театров в своем основном ядре пусть и несколько моложе, чем в группе академических театров, но все же формировался в дореволюционный период, и все те влияния, о которых мы говорили выше, не чужды и ему. Они сдерживаются, они тормозятся иной устремленностью этих театров, но не могут все же не сказаться. И сказываются.

Мы знаем о кризисе, который переживает Театр им. Мейерхольда. В первый из намеченных нами в начале статьи периодов, период открытых классовых боев, роль Театра им. Мейерхольда была не только ясна, но и ярка. Она противостояла, — по терминологии того времени, — как левый теафронт, консерватизму академических театров, правому фронту с его отстаиванием аполитичности искусства в области содержания и традиционализма в области формы. Пролог шедшей тогда у Мейерхольда «Мистерии-Буфф» Маяковского задорно, но верно определял эту разницу:

Для других театров
представлять не важно:
для них

сцена —
замочная скважина.
Сиди, мол, смирно,
прямо или наискосочек
и смотри чужой жизни кусочек.
Смотришь и видишь —
гнусят на диване
тети Мани
да дяди Вани.
А нас не интересуют
ни дяди ни тети —
теть и дядь и дома найдете.
Мы тоже покажем настоящую жизнь,
но она,
в зрелище необычайнейшее театром превращена.

По существу это было отрицание старого театра в целом, от начала до конца, со всем арсеналом выразительных средств,— отрицание, получившее свое крайнее выражение в интересном по своему времени спектакле «Земля дыбом», представлявшем переделку пьесы французского драматурга Мартинэ — «Ночь».

С некоторым нивелированием разницы такого противопоставления левого и правого фронтов, с принятием правым фронтом в смягченной форме многого из левых утверждений, с переходом от моментов отрицания в схватке открытой борьбы к строительству нового театра — пред Театром Мейерхольда встала менее пафосная, быть может более будничная, но уже иная задача — самоопределиться органически.

Если уже в постановке «Леса» по Островскому можно было заметить «лазейку» в романтику старого эстетизма, в импрессионизм (цветовая фактура отдельных частей спектакля, музыка, свет), то дальнейшая работа театра дала неожиданно резкий крэн в сторону голого эстетического эксперимента, достигший своего зенита в постановках «Ревизор» и «Горе от ума» (озаглавленного в театре по одному из черновых набросков комедии — «Горе уму»). Стиль этих спектаклей — определенный экспрессионизм, ломка смыслового костяка в поисках

какой-то междустрочной скрытой заостренности, с переносом этого и в формальные моменты спектакля. Недаром оба эти спектакля нашли такую горячую поддержку в кругах ленинградских формалиствующих эстетов и вызвали появление сборников («Ревизор»), отмеченных рукоплесканием Андрея Белого и М. Чехова. Точно так же московские академические круги, содрогавшиеся прежде при одном упоминании имени Мейерхольда, внезапно раскрыли свои объятия поскользнувшемуся Мейерхольду — Мейерхольду-экспрессионисту.

Но радость их пока преждевременна. После некоторого обострения кризиса к началу зимнего сезона 1929 года мы сейчас должны объективно отметить новый перелом в Мейерхольде-режиссере, Мейерхольде — руководителе театра. Признаки этого перелома — постановка «Клопа» Маяковского. Не потому, что это хороший спектакль, не потому, что «Клоп» — хорошая пьеса. Ни того, ни другого. И на пьесе и на спектакле лежит печать спешки, недоработанности. «Клоп» ни в какой мере не стоит на высоте его автора, его «Мистерии-Буфф», шедшей на этой же сцене. В «Клопе» нет ни той остроты, которой мы вправе ждать от Маяковского, ни качеств выполнения, соответствующих автору. И тема, и фабула — заурядны, достаточно шаблонны. И в содержании своем могут вызвать целую кучу возражений. Прежде всего Маяковский показал мещанина таким, каким он мог быть и 20 лет тому назад. По существу, это даже не мещанин, а попросту хулиган. Правда, тут, быть может, отчасти (и в большой части) виноват и исполнитель Ильинский, давший достаточно грубый персонаж из рассказа Зощенко, на эстрадной педали, на 1001-й вариации самого себя на сцене и на экране. Не совсем убедительно и кому противопоставляет автор через 50 лет ожившего мещанина. Ведь кругом него не люди, а какие-то бескровные и бестемпераментные автоматы, скучнейшие homunculus'ы, глядя на которых стоскуешься даже по хулигану, — как никак хоть живой человек в этом паноптикуме механических кукол. Сам спектакль — тоже недоработанный, спешный. Можно (и должно) не соглашаться с «Ревизором» и особенно с «Горем уму», но этим спектаклям нельзя было отказать в признании большой работы. В «Клопе» этого нет. Нет в нем выдумки, изобретательности,

он сух и безэмоционален в оформлении. Правда, многое здесь можно отнести за счет спешки в постановке, а самую спешку оправдать как заявку на новый курс. Вместо «обещанных» Андрея Белого и Замятина — идет Маяковский. Это — раз. А затем — и в самой постановке уже нет того изощренческо-эстетного излома (есть, быть может, даже излишняя уже простота и графичность — особенно во второй части). Должно ли это означать отказ театра Мейерхольда от эксперимента? Ни в коей мере. Театр Мейерхольда ценен именно как экспериментаторский, как театр-бунтарь, но эксперимент должен быть не выхолощен до эстетизма, а увязан с современностью, с современной темой или с современным преодолением старой или классической темы. В этом плане и самый смелый эксперимент может входить в план Театра Мейерхольда. «Клоп» сигнализует как будто такой перелом, такую перемену в настроенности театра.

Одним из крупнейших театральных событий истекшего года надо считать постановку пьесы молодого драматурга Киршона «Рельсы гудят» в московском Театре им. МГСПС. Самое характерное в этой пьесе — подчеркнутость психологической связи и зависимости человека от производственного коллектива и быта. Ее героизм, ее лирика и ее юмор в этом смысле общественны. В этом — основное и главное в темпераментной пьесе Киршона. Многое, что дальше в короткий срок получило в этом смысле уже штамп стандартизованного приема в вольных и невольных подражаниях «Рельсам», то в «Рельсах» было свежо, остро, драматургически изобретательно и увлекало несомненно и театр, который дал весьма значительный спектакль с той же печатью коллективной спаянности, без выпяченных р о л е й, без актерского премьерства, с богатой раскраской психологических и характерно-бытовых деталей. К сожалению этот же театр не удержался на такой высоте в пьесе Билль-Белоцерковского «Голос недр». Это тоже пьеса массового подъема, массовой психологии, массовых чувств. Но театр совершенно неожиданно прибег в ней к старому методу натуралистической постановки, прозвучавшей диссонансом в общей линии развития этого театра. И форма продиктовала свое. Она снизила пафос классовой борьбы, заложенный в пьесе, тему столкновения

«вредительства» с классовым инстинктом рабочего до мелодрамы, забыв о главном, об основной идее пьесы — борьбе за угольный пласт. Этот шаг театра заставляет невольно насторожиться.

Те же силы, на анализе которых мы остановились по содержанию, по тематике театральной продукции, не могли, конечно, не оказать своего влияния и на форму, на сценический стиль подачи словесного материала за истекший период.

Стиль искусства есть художественная конденсация эпохи, ее классовая эстетика, выражение ее социальной энергии в материале искусства. Организуя эмоциональное содержание определенной общественности, отражая в идеологической «надстройке» ее «базу», форма в дальнейшем и сама развивает заложенное в ней социальное содержание, как бы художник ни думал, что он «свободен» вложить туда, что захочет. Его содержание, таким образом, классово предопределяется и подсознательной энергетикой формы.

Конечно, нарождение нового стиля есть процесс, борьба, процесс критического преодоления старого, сохраняющий те элементы его, которые продолжают оставаться эмоционально-воздействующими, отметая социально отработанные части и приемы, трансформируя подлежащие переработке и внося новое от психики новых производственных отношений и связей. На двух как будто бы полярных, но объективно одинаково не диалектических позициях стоят как защита старой формы целиком с утверждением, что она универсальна, т. е. аполитична, так и «организационный» подход, утверждающий, что новую форму нужно создать начисто омытыми от всего старого руками, т. е. из ничего. В первом случае «аполитичность» формы обозначает не что иное, как защиту от политики новых общественных отношений, от классово иной политики, во втором — идеалистическую концепцию построения эстетических факторов из себя, вне социально-диалектического процесса, вне материально-исторического генезиса.

Поэтому нет ничего удивительного, если параллельно активизации мелкобуржуазных настроений мы часто наблюдаем в искусстве защиту стабилизационных теорий под флагом якобы «неважности формы» и важности одного лишь содер-

жания. Равным образом нет ничего удивительного и в том, что такая защита исходит от тех театров, которые «в свое время» форму ставили весьма высоко. Ясно, что требование простой и убедительной формы, выдвигаемое сейчас как требование массового искусства, как лозунг пересмотра именно того художественного стиля, который далеко не был массовым,—этот лозунг защитниками стабилизационных теорий извращается в сторону протаскивания через старую форму и старой идеологии если не на все 100%, то во всяком случае на тот или иной значительный процент вредности.

Этому не мешает ни современная тема, ни даже революционная фабула. Старый «заговор чувств», старая романтика сценического приема сплошь и рядом прикрывает революционной темой по существу идеалистическое мышление. Сохранивший еще отчасти свое эмоциональное воздействие старый стилевой прием часто заволакивает и засоряет сознание мало искушенного и непосредственного зрителя, путает. И сплошь и рядом мешает раскрыть полностью современного автора, строящего интригу в пересечении нескольких действенных планов, с логически более динамичным развертыванием фабулы, чем это допускалось старой пьесой, где психология понималась и развертывалась как столкновение «свободной» воли индивидуальных героев и как внесоциальный конфликт страстей внутри человека. Вот почему лозунг «показа живого человека» так охотно приемлется театром для оправдания тех приемов и форм старой психологической драмы, которые организовывали идеалистическую концепцию человека и его психологии. Понятно, что этим искривляется наше марксистское понимание личности как общественной функции. Показ живого человека искривляется приемами и формами, которые были предназначены для совершенно другого мероприятия.

Здесь — поле сражения, здесь идет борьба, процесс переоценки психики и логики, процесс классового перевоспитания.

И эту борьбу нельзя только наблюдать, надо ее направлять, надо в этой борьбе быть весьма и весьма на-чеку, чтобы показ живого классового человека не подменялся оправданием «живого человека» вообще, т. е. примиренчеством и оппортунизмом, а следовательно, в итоге, оправданием классового врага.

Таким образом старый, классово детерминированный стиль, если его стабилизовать, утверждать, если не принимать его, критически преодолевая, является одним из организаторов враждебных нам настроений. Вот почему борьба вокруг формы, борьба за стиль есть нераздельный момент психо-идеологической борьбы. Если этот момент в периоды острой социально-классовой схватки, в революционные периоды, приходит с запозданием, после необходимого периода использования старой формы, после публицистического периода искусства, когда созревание новой формы еще не поспевает за быстротой событий, то после известного перевала уже наступает борьба за искусство в целом, борьба за функциональное соответствие формы содержанию, т. е. борьба за художественный стиль, как социально-организующий классовый фактор.

Поэтому и стилевое непротивление, стабилизация старого стиля, врастание в старую художественную форму есть результат той же «тихой речки», того же влияния чуждых сил, на котором мы останавливались при анализе содержания. Это — двуединый процесс. Это — процесс, который не может быть механически разрешен, но который в то же время не допускает вегетарианско-благодушного к себе отношения. Я уже указывал, как пьеса Билль-Белоцерковского «Голос недр» даже таким театром, как Театр им. МГСПС, была искривлена, снижена в своем классовом пафосе до подмены борьбы за угольный пласт борьбой за засыпанных обвалом шахтеров. Принятый некритически, старый прием привел к романтике индивидуально-психологического жаления, зажал режиссера, подмял его. Постановка в Художественном театре «Блокады» в плане старого натуралистического, передвижнического полотна, — и об этом мы уже говорили, — выхолостила гораздо более сложного в своих психо-социальных противоречиях автора, чем это позволила сделать старая форма.

Итак, борьба за стиль, борьба за форму становится сейчас наряду и в неразрывной связи с борьбой за содержание — борьбой за культуру советского театра, советского искусства в целом.

СОВЕТСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ

Б. РЕЙХ

Жанрами, имеющими место в настоящее время в драматургии, являются: историческая хроника, социально-героическая драма на тему хозяйственного строительства, психологическая драма, водевиль, мелодрама.

Историческая хроника (вернее социально-героическая драма на сюжет из истории гражданской войны) была до сих пор в советской драматургии как количественно, так и качественно, пожалуй, решающим жанром. «Шторм» Билля, «Любовь Яровая» Тренева, «Разлом» Лавренева, «Бронепоезд» Иванова, «Власть» Глебова — относятся к этому жанру. Значительное место, которое заняла на первых этапах советской драматургии историческая хроника, объясняется непосредственной потребностью зрителя и писателя получить и дать пластическое изображение героических поступков, которыми сопровождалась революция. Решающими произведениями этого жанра являются

драмы пролетарских драматургов Билля и Глебова; другие произведения этого рода, с одной стороны, применяют схему, разработанную Биллем, с другой же стороны, в них привносят многочисленные элементы мелодрамы, благодаря чему снижается их качество. Заслуга Билля в драме «Шторм» заключалась в том, что в рамки драматического произведения он внес максимум событий, типичных для эпохи гражданской войны. Следствием этого явилось то, что хотя и была взорвана форма, ставшая обычной для драмы — единство действия,— но зато она превратилась в новую форму: единство сюжета. Эта новая форма оказалась достаточно гибкой для вшитывания в себя многих черт, характерных для эпохи. Так как «Шторм» оперирует психологическими процессами, специфическими для данного периода бдев пролетариата; так как, кроме того, Биллю удалось дать в Братишке живую фигуру «солдата революции», победившего в гражданской войне, — «Шторм» явился одним из наиболее пролетарски устремленных драматургических произведений.

Во «Власти» Глебова мы имеем то же единство сюжета, как и в «Шторме». Дальнейший шаг, который делает Глебов по сравнению с Биллем, заключается в том особом приеме, при посредстве которого он достигает в своем произведении эффекта историчности.

Если Иванов, Лавренев и др. пытаются дать впечатление исторических событий, привлекая для этого героев или решающие события революции, — то во «Власти» Глебова действие происходит в одном из многих провинциальных городов России, не отмеченных в истории революции, а героями этой драмы являются солдаты, хлынувшие обратно с фронта, фабриканты, рабочие и крестьяне. Как события, так и герои, являются в историческом отношении анонимными. В то время как в других пьесах, которые, как и «Власть», посвящены десятилетию Октябрьской революции, фигурируют броненосные крейсера, бронепоезда, и сцена и зрительный зал обильно окутываются пороховым дымом, — Глебов отказывается от обычных реквизитов исторической борьбы — у него не раздается почти ни одного выстрела; рукопашная схватка намечается, но не реализуется.

Несмотря, однако, на такой отказ от «историчности», особенность октябрьской борьбы у Глебова получает свой исторический смысл, так как он группирует борьбу около непосредственных объектов боев Октябрьской революции — около завоеваний фабрик и имений, а не около завоевания Зимнего дворца или падения какой-либо крепости. Благодаря такому выдвижению действительного объекта борьбы, Глебов пластически представляет своеобразие Октябрьской революции и достигает того, что Лессинг называет «памятью о великом имени».

Недостатком произведения, однако, является то, что психика борцов не достигла достаточно жизненно-правдивого оформления.

Социально-героические драмы, разрабатывающие темы хозяйственного строительства, представляют из себя драматизированную историю мирного периода, наступившего после гражданской войны. Этот жанр заимствует материал, главным образом, из области экономики периода нэпа. Эта разновидность в буржуазной литературе почти не имеет предшественников; мы могли бы, самое большее, указать на драму Гелсуорси «Strike» (Забастовка), как на пример, где в центр поставлены факты, взятые из экономического базиса (драмы, в которых экономическая ситуация введена лишь для создания мелодраматического конфликта, — в счет не идут).

Под знаком социализма может полностью развиваться грандиозный пафос, содержащийся в экономических явлениях. Если пролетарская литература радостно взяла своей темой факты из экономики, как в «Цементе Гладкова,—то пролетарская драматургия может еще с большей уверенностью подойти к этим темам, так как картина машинного зала, выпуск паровозов увлекают уже как фактор, непосредственно действующий на наши чувства.

Первой драмой такого рода был «Рост» Глебова. Схема этого произведения послужила образцом для второй драмы этого жанра — «Рельсы гудят» Киршона. Здесь намечается во-первых, коллизия между созидательной работой пролетариата и вредительскими действиями своей и иностранной буржуазии; во-вторых, внешняя линия борьбы — за опорные пункты экономики — пересекается внутренней линией борьбы

за нового человека. В «Росте» внутренний кризис, в который вовлекается красный директор, вследствие коллизии его психики периода военного коммунизма с задачами нэпа,— в конце разрешается. В пьесе «Рельсы гудят» вновь назначенный красный директор развивает спящие в нем силы, — вследствие того сопротивления, которое он встречает, — и в сознании лежащей на нем ответственности преодолевает отрицательные качества, ему свойственные. Выполнение производственной программы вопреки всем препятствиям дарит рабочему классу не только нужные ему экономические средства, но и очищенного от многих шлаков полезного человека.

К этой категории следует отнести и новую пьесу Билля «Голос недр». В ней сохраняется первый момент схемы: коллизия между пролетариатом и буржуазией в области экономики. Второй же момент, «сопряженность» внешней и внутренней линии, здесь опущен. Тенденция создания «живого человека», которая выявляется в такой композиции, проявляет себя у Билля другим способом: в правильном изображении тех психических сил, благодаря которым работа может быть доведена до конца, т. е. — классовой выдержанности.

Если в жанре драм на сюжеты из гражданской войны пролетарская драматургия успешно конкурирует с драматургией попутчиков и новобуржуазной, — то в жанре «строительной» драмы свои силы пробовали исключительно пролетарские драматурги; у попутчиков до сих пор нет продукции на тему о восстановительной работе во время нэпа.

* * *

В жанре психологической драмы командные высоты принадлежат «попутчикам». Здесь утвердились Катаев, Щеглов, Бабель, Леонов и Файко [1].

Отклонения от правильной для нашей эпохи идеологической установки легче всего скрываются в «дебрях» психологической драмы.

---

[1] Драматурги, представляющие в своих произведениях классовую точку зрения буржуазии, «на совесть» восприняли лозунг «живого человека», призыв к раскрытию психического образа и посчитали себя вправе применить эти методы для пропаганды буржуазной идеологии (Булгаков).

Возьмем, например «Унтиловск» Леонова. Я говорю о пьесе Леонова в том виде, как она была напечатана в «Новом мире». Внешне все в порядке. Психика озлобленного мещанства, которую Леонов называет «унтиловщиной», у него обусловлена средой маленького городка, в стороне от больших потоков жизни, в тундре. «Унтиловщина» представлена различными типами тупых, свихнувшихся мещан. Психологический анализ, который дает Леонов, — остер, беспощаден; и так как он исходит из социальной установки, — социально-критичен. Неправильность леоновской концепции, однако, проявляется:

1) В решении, которое он дает. Он верит в преодоление мещанства, в нового человека, который должен пройти через реторту революции, но путь к новому человеку, который он указывает (физическая работа, оздоравливающая больную психологию), выдает народнические устремления.

2) В материале его социальной критики. Мещанство и психика мещанства несомненно являются одним из врагов пролетариата. В принципе, следовательно, каждую попытку проанализировать психологию мещанства и ее заклеймить — следует приветствовать, и такая попытка при современном положении для пролетариата общественно полезна. Но какой слой мещанства выбирает Леонов? Воинствующих мещан, которыми пополняется армия нэпманов, мещан-рабочих, которые противятся новым начинаниям вследствие некультурности, отсталости и т. п.? Нет. Ни одна из этих разновидностей не выведена в «Унтиловске». Там действует «бывший мещанин», погибший во время революции и гражданской войны и случайно только законсервировавшийся в необычайных условиях города-ссылки в виде редкого экземпляра. Таким образом социальная критика Леонова бьет мимо цели, она направлена против противников, несуществующих уже более как активные факторы; она общественно бесполезна.

«Унтиловск» — произведение, в котором «ассимиляция» буржуазного писателя в революционном настоящем не удалась; это — произведение, доказывающее, каким внутренно чуждым остался Леонов по отношению к потребностям рабочего зрителя.

Надо поставить в заслугу Файко, что в качестве материала для своей социальной критики он берет психологию интелли-

гента («Человек с портфелем»). Однако одновременно следует констатировать, что Файко выбрал материал очень небрежно и грубо его обработал. Насущная тема превратилась частично в гротеск, шарж, частично — в слезливую мелодраму. Психические факторы, которые он хотел изобразить, ждут своего оформления.

Основной недостаток драматургии попутчиков мы можем формулировать следующим образом: они противятся новым факторам, оставаясь нечувствительными к пафосу восстановительной работы; противятся новым социальным типам. Бабель выбирает для роли героя старика торговца (1913 год), Леонов — редкие экземпляры бывшего мещанина, Катаев в «Растратчиках» — бывшего ротмистра. Многие тонкие психологические черты, имеющиеся в их изображении, не окупают выбора. Старое буржуазное искусство на этом материале работало тоньше, глубже и красочнее.

Преимущество пролетарских драматургов состоит в том, что они выбрали для своего творчества общественно-актуальный материал. Объектами социальной критики являются нэпман, разложившийся коммунист, «интеллигент».

Фигура нэпмана свое сильнейшее выражение получила пока что у Киршона (Панфил в «Терехине»). В то время как попутчик Ромашов делает акцент на преследование нэпмана органами рабоче-крестьянской власти, — это обстоятельство, хотя и сохраняется у Киршона, но оно отступает перед углубленным раскрытием опасности, исходящей от этой фигуры.

Типу разложившегося коммуниста драматургия уделила много внимания. В первом периоде у Билля, Ромашова, Киршона, Глебова разложение представлено преступлением и дано как следствие заражения нэпманской средой. Мы здесь имеем дело с «саморазвитием» личности. Во второй период общественно-отрицательный результат, получающийся, напр., в «Братишке», — не является уже развитием когда-то заслуженного революционера в неблагоприятную сторону, но скорее результатом непригодности некоторых качеств для более развитых потребностей изменяющейся эпохи: так резкость «братишки», героя «Шторма», становится общественным недостатком при восстановительной работе нэпа, — мы имеем здесь,

таким образом, дело с «саморазвитием» эпохи, которое становится трагичным для личностей, стоящих на месте. Трагизм подобной фигуры показан у Киршона и у Глебова. У Билля в «Штиле» он выдержан, правда, смутно, посредством внесения неврастенических элементов, т. е. биологического фактора. В первой драме Либединского, которая до сих пор общественности не была показана, трагизм этих фигур чище, чем у Билля, но зато холоднее.

* * *

Само собой разумеется, что работа над новыми факторами жизни требует времени для художественного их освоения. Успехи, которые показала в этой работе пролетарская драматургия — знаменательны и значительны. По дистанции, скажем, между фигурой красного директора в «Воздушном пироге» и фигурой у Либединского можно отчетливо измерить художественное развитие. Можно констатировать не только более тонкое, более красочное изображение, но и раскрытие корней общественных отношений и высокий трагизм коллизий.

Установка пролетарской драматургии на коллизию индивидуальной психики и общественных условий углубляется. Процесс, протекающий, скажем, как разложение коммуниста, является с индивидуальной точки зрения процессом психическим, — на нем рассматриваются, главным образом, и полностью душевные свойства и силы соответствующего индивидуума; но, с другой стороны, это — только отражение общественных процессов, происходящих в области экономики. Изменение в отношениях рабочего к своей работе, мужа к жене, детей к родителям и т. п. вызвано, правда, изменением в экономике, но от драматургического творчества требуется углубленный анализ этого основного отношения.

В связи со сказанным, следует упомянуть «Луну слева» Билля. Психический процесс изменения, который происходит в области половых отношений, затронут здесь, правда, только поверхностным образом. Глебов в своей новой драме «Инга» подходит к теме серьезнее, чем Билль, но драматургически реализует ее менее удачно.

* * *

До сих пор наша диференциация жанров драматургии строилась на спецификуме материала. Деление по установке драматурга, в зависимости от того, как он воздействует на зрителя — эмоцией ли смеха или — боли, «страха и сострадания» — дает диференциацию на драму (иногда трагедию) и комедию с ее дальнейшими разновидностями (фарс, сатира, водевиль). Следствием установки пролетарского драматурга на общественно-полезное является то, что и в комедии доминирует элемент сатирический. Подобно тому как в драматическом жанре усилия пролетарских драматургов были направлены на критику современных общественных фигур (у попутчиков же — персонажей прошлого), — так и в комедийных жанрах отделяет попутчиков от пролетарских драматургов прежде всего то обстоятельство, что попутчики направляют свое остроумие на уже отмершие фигуры (как, напр., «Блоха» Замятина, «Митькино царство»), а пролетарские драматурги вскрывают язвы современности. В комедийном жанре имеет, конечно, важное значение не только *что* автор высмеивает, но и *как* высмеивает. Мало констатировать факт — важна точка зрения. Так, точка зрения, на которую становится Катаев в водевиле «Квадратура круга» (половую распущенность, отсутствие классового инстинкта, «мезальянс» следует молодежи прощать), вне сомнения не наша точка зрения. Автор смеется «во имя» жизнерадостной биологии и издевается над фанатической принципиальностью молодежи, которая мучается из-за слабости плоти. Что следует предпочесть — точку зрения Билля («в Луне слева»), который также высмеивает абстрактный аскетизм революционера, но вместе с тем — в пользу брака, в котором партнеры классово равноценны, или же «либеральную» точку зрения Катаева, для которого не существует мезальянсов? Ответ совершенно ясен. Да к тому же Билль и художественно глубже. Комическим положениям, в которые попадает Ковалев Билля, соответствует комизм имманентной ему психики, увлечения принципами; между тем этот неисчерпаемый источник юмора, увлечение принципами звучит у Катаева как мимолетный мотив, и не находится в связи с комическими положениями, которые он создает.

* * *

Древнейший теоретик драматургии, Аристотель, подчеркивает в своей «Поэтике» то решающее для качества драматического произведения значение, которое имеет правильное построение интриги. В новое время Лессинг ссылается в «Гамбургской драматургии» на авторитет Аристотеля и пишет, что верное построение фабулы делает и эта поэтом; нравы и мнения получают во много раз более удачное оформление у того, кто в этом отношении безупречен и совершенен.

Требование правильного построения интриги в драме является объективной истиной. Значение, которое приобрела в драме психологическая правда, не смягчает этого требования; Взаимодействие психологической правды и закономерно построенной интриги является специфической особенностью драматического жанра. Отсюда следует, что небрежно скомпанованные поступки не могут точно отображать психики человека.

Центральным пунктом проблемы хорошего построения сюжета является придание развитию событий характера необходимости.

Гегель говорит: «понятие необходимости одно из труднейших в философии». Оно также одно из труднейших в искусстве. В понятие необходимости входят главным образом два элемента: во-первых, элемент причинной связи: *B* является следствием *A*, во-вторых, элемент закономерности, проявляющийся в причинной связи (пуля, поражающая сердце человека, влечет за собой смерть последнего — раскрывает закон, что повреждение жизненно важного органа человека — смертельно). В противоположность этому возникает категория случайности, вследствие скрещивания двух или более необходимых рядов; это случайное событие в одном смысле — действие резко отличающихся друг от друга причин. Напр., смерть человека, который, проходя мимо дома, был ушиблен упавшим кирпичем — последствие одного ряда — человек проходил мимо дома, и второго ряда — сцепления причин, в результате каковых кирпич упал. Но так как это происшествие обусловлено многими различно влияющими и непредвидимыми обстоятельствами, то в результате

всеобщий закон сцепления причин и следствий кажется нарушенным. Но с другой стороны, явление случайности само составляет необходимость, так как в конкретной действительности событие могло реализоваться лишь при скрещении многих необходимых рядов.

Мы имеем собственно две основные ситуации случайности: одну, когда два ряда вследствие внутренней связи должны скреститься; вторая, когда два необходимых ряда, внутренне не связанных, скрещиваются случайно (пример с кирпичем, который падает прохожему на голову). При обоих ситуациях событие однако с необходимостью осуществляется. В первой ситуации должен быть раскрыт момент случайности, который имманентно содержится в необходимости; во второй — момент необходимости, который имманентно содержится в случайности. Как преодолевают наши драматурги проблему необходимого в развертывании интриги? Возьмем, напр., «Рельсы гудят» Киршона. Здесь необходимо, чтобы восстановительной работе пролетариата оказывала сопротивление техническая интеллигенция в союзе с нэпманом, чтобы отсталость, недисциплинированность некоторых слоев рабочего класса объективно играла на руку вредительской деятельности. Затем необходимо, чтобы техническая интеллигенция в условиях диктатуры пролетариата не имела сил для открытого нападения, чтобы она прибегала к методу заговоров, интриги. Однако, в момент, когда в пьесе интрига технической интеллигенции увенчивается успехом, у зрителя создается впечатление отсутствия в этом необходимости. Итак, в некоторых из этих различных рядов развитие совершается с необходимостью. Но в том, как различные ряды скрещиваются, сейчас же обнаруживаются ошибки, неспособность развить из случайности внутреннюю необходимость.

У Киршона техническая интеллигенция хочет устранить неудобного ей Новикова посредством фальшивой квитанции. Каждый ребенок заранее знает, что графология стоит на такой высоте, что подделка легко может быть раскрыта. Этот маневр технической интеллигенции остается плоской случайностью, поскольку писатель не установил необходимой связи между подобным маневром и теми, кто его применяет. Эта необходи-

мость тотчас же обнаружилась бы, если бы Киршон как-нибудь показал, что техническая интеллигенция по глупости, легкомыслию или ослеплению решилась употребить такое негодное средство. Следователь Угрозыска совершает случайное упущение, когда вопреки заверениям Новикова в неполучении денег не подвергает экспертизе подлинность почерка. Этот момент остается случайностью, поскольку Киршон не оформил это служебное упущение, как таковое, и не мотивировал его.

Лессинг требует от поэта, чтобы действие, т. е. комплекс различных скрещивающихся рядов поступков, было достаточно мотивировано, чтобы поэт в случайном открыл необходимое. После наиболее решающих моментов мы начинаем понимать, что во всякой необходимости, в пункте реализации ее должно проявиться нечто случайное. Вследствие этого, понятие необходимости в искусстве содержит в себе нечто относительное, она не может проявиться как чистая необходимость, но лишь как эквивалент некоей совокупности общественных отношений к конкретной ситуации.

Новая драма Билля «Голос недр» в этом отношении гораздо счастливее. В ней также техническая интеллигенция развивает свою интригу. Причиной этой интриги является контрреволюционное настроение технической интеллигенции, а предпосылкой для ее развития — отсталость горняков. Отсталость горняков у Билля-Белоцерковского пластично представлена тем, что они верят в духов, чертей, что появление рабочего, нанятого технической интеллигенцией и наряженного в шкуру чорта, достаточно, чтобы шахтеры заколебались и бросили работу на несколько дней. Таким образом поступок одного имеет свой эквивалент в психике другого.

Или же возьмем «Пургу» Щеглова. В этой пьесе предпосылкой является, что Оллан, дочь американского капиталиста, Владимир, большевик, и Генри, жених Оллан, вынуждены жить вместе, в одной избе, в тундре. То, что происходит на основе этой предпосылки, — очень естественно. Оллан привлекает сила Владимира, который более чем Генри приспособлен к условиям жестокой борьбы за существование. В возникающей отсюда борьбе за женщину побежденным оказывается жених, половая связь между обоими оставшимися беспрепятственно устана-

вливается после смерти соперника, из сексуальности вырастает любовь. Искусственная изоляция, в которой оба они находились, устраняется естественным образом с наступлением весны, нормальная жизнь снова вступает в свои права. Так как бытовые нормы обоих различны и противоположны, происходит расставание. Каждый возвращается к своим. Владимир к большевикам, Оллан — к своему отцу. Всякий согласится с нами, что сюжет у Щеглова развит правильно (мы не вдаемся в оценку средств художественного выражения сюжета).

В «Гамбургской драматургии» Лессинг развивает понятие необходимости:

«Возьмем целые сутки, даже такие, которые Корнель позволил себе увеличить до тридцати часов. Физических препятствий к тому, чтобы в это время свершилось столько событий, я, правда, не вижу, но зато—тем более нравственных. В течение двенадцати часов можно, конечно, просить руки у особы женского пола и повенчаться с ней, особенно, если ее притащить к алтарю насильно. Но как не требовать в таком случае, чтобы такое насильственное ускорение было оправдано самыми убедительными и настоятельными причинами? Если же не существует и тени таких причин, то чем может быть придано правдоподобие тому, что возможно только физически?».

«Недостаточно одного физического единства времени; необходимо присоединить к нему и нравственное, нарушение которого для всякого чувствительно, тогда как нарушение первого, хотя оно большей частью влечет за собою невозможность, все-таки не всегда так всех поражает, потому что невозможность эта может остаться неизвестной. Если, напр., в пьесе совершается переезд из одного места в другое и этот переезд один уже требует больше одного дня, то ошибку заметят лишь те, которые знают, какое расстояние отделяет одно место от другого. Между тем не всем людям известны географические расстояния, но все люди на самих себе могут заметить, какие действия можно совершить в один день и для каких потребуется несколько дней. Итак, писатель, умеющий соблюдать физическое единство времени не иначе, как путем нарушения нравственного, и способный на жертву нравственным единством ради физического,

плохо сознает свою выгоду и жертвует существенным для случайного».

Противопоставление «физической необх димости» «моральной» имеет очевидно целью обосновать необходимость тем, чтобы все действия являлись достаточно мотивированными.

Правильное построение действия является одним из слабых мест советской драматургии. Место развивающегося с необходимостью действия заступает криминальный, приключенческий момент, который должен более или менее обращаться в сфере случайности; это преобладание случайного в действии понижает художественное качество, приводит к мелодраматическому характеру, присущему большинству драматургических произведений нашей эпохи.

* * *

Советская драматургия, а в ней преимущественно пролетарский сектор, восприняла значительное количество фактов новой жизни и, следовательно, в значительной мере создала новое содержание.

То, что характерно для советской литературы вообще, — бурный прогресс, который в художественном развитии исторически новых классов не имеет аналогии, — относится и к советской драматургии.

Это развитие представляется как конкуренция пролетарских писателей с попутчиками и идеологами классов, враждебных пролетариату. Если в беллетристике можно твердо говорить о преимуществе пролетарских писателей перед буржуазными, то таково же положение и в драматургии.

Пролетарские драматурги верным классовым чутьем схватывают самые интересные, самые волнующие проблемы общественности. Этот инстинкт в них развит исключительно сильно; задолго до раскрытия вредительской работы технической интеллигенции в Донбассе, значит задолго до того времени, когда общественность эту опасность осознала, — как раз пролетарская драматургия упрямо занималась этой темой; в 1926 г. появился на сцене «Рост» Глебова, осенью 1927 года Киршон закончил «Рельсы гудят», а Билль-Белоцерковский находился

как раз в момент раскрытия Шахтинского дела в Донбассе, куда он отправился для изучения материалов к новой пьесе.

Наконец, нужно заметить, что интерес к драматургии переживает необычайный подъем как со стороны публики, так и со стороны самих писателей. Приток новых сил в драматургию значителен. В последнее время пробовали свои силы в драме беллетристы, как Катаев, Вс. Иванов, Леонов, Бабель, Либединский, Колосов и др.

Привлеченные интересом, которым пользуется у публики театр, а вместе с тем и драматургия, привлеченные переходом к психологической драме, в которой буржуазная идеология может утвердиться более легко, более непринужденно, — в драматургию устремились и квалифицированные силы буржуазных беллетристов. Это обстоятельство обязывает к боевой сторожкости и готовности на этом ответственном идеологическом участке.

САМОДЕЯТЕЛЬНЫЙ ТЕАТР

П. Б.

До сих пор никто в масштабе СССР не удосужился собрать и разработать материалы о работе самодеятельного театра.

ВЦСПС, которому казалось бы можно было предъявить серьезные требования, ничего, кроме сырого материала, не имеет.

В силу этого, для того, чтобы хоть относительно ясно представить себе физиономию самодеятельного театра сегодня,— необходимо предварительно разрыть ряд сырых материалов.

Мы обладаем данными о репертуаре самодеятельного театра по 41 городу СССР.

По 110 кружкам (по 20 городам) мы имеем более полные данные.

Это немного, но общую тенденцию эти данные все же отмечают, по нашему мнению, достаточно полно.

Обратимся к репертуару самодеятельного театра за истекший год.

Вот сводные данные.

Из учтенных нами пьес они распределяются так:

Пьес, ставившихся в профессиональных театрах Москвы и Ленинграда	70 или	43,3%
В том числе классики русские и иностранные.	14 »	—
Прочих, куда мы относим революционные, но слабые вещи и «нейтральные»	64 »	40,5%
Самодеятельных постановок (эстрада, живые газеты, балаган и пр.)	8 »	5,1%
Макулатура	16 »	10,1%
Всего. . .	172 или	100%

Наибольшие цифры по использованию дают следующие пьесы:

«Рельсы гудят»	8 упоминаний
«Луна слева»	8 »
«Приговор»	6 »
«Разлом»	5 »
«Шлак»	4 »
«Квадратура круга»	4 »
«Расплата». «На лесах» «Амба».	3 »

Из классиков русских:

Островский	5 упоминаний
Толстой	3 »
Гоголь	1 »
Горький	3 »
Чехов	1 »

Из иностранных:

Мольер	3 упоминания

Макулатура представлена:

«Теща в дом...»
«Верочкин секрет».
«Камера пыток».
«Приключение новобрачных».
«Таинственный жилец и пр.».

Характер работы драмкружков ярко очерчивается следующими данными.

По Уралу по 32 клубам прошло 230 названий пьес. Из них:

по 1 разу	197
» 2 раза	18
» 3 »	10
» 4 »	3
» 5 »	2

Причем по выборочному обследованию 30 клубов выяснилось, что:

Кружков без руководителей	4
С руководами без спецподготовк	4
Под руководством проф. актеров без режисс. подготовки	4
Руководов из среды любителей	18

В заключение этой части отметим еще одно крайне характерное явление:

Из 33 коллективов, прошедших в истекшем году через московские межсоюзные соревнования драмкружков, работали над пьесой:

От 25 до 42 репетиций	6 коллект.
» 15 » 25 »	13 »
» 5 » 15 »	13 »

При этом затраты времени на пьесу в репетиционных часах не превышают 108 часов, иногда спускаясь до 70, 48, и даже 19 часов.

Вот ряд показателей работы самодеятельного театра. Повторяем, данные не так полны, как хотелось бы, но все же общую тенденцию, по нашему мнению, они определяют достаточно ясно.

Эти данные говорят о том, что, во-первых, пьеса в самодеятельном театре играет преобладающую роль.

Борьба за и против пьесы, свидетелями которой мы были, закончилась безусловно в пользу пьесы. Малые формы и своеобразные новые формы самодеятельного театра единичны.

Профессиональный театр, театр центров,—вот на что ориентируется сейчас самодеятельный театр. Эта ориентировка не только в том, что ставятся пьесы центральных театров, а и в том, что, как показали ленинградские соревнования, есть постановки под «Федру» (Камерный театр), под «Турандот» (Вахтангова),

под оперу Мариинского театра, под Малый Московский, под Большой Драматический Ленинградский, под МХТ. Оперные попытки («Стенька Разин», «Бабий бунт») отмечают четкую профессиональную линию самодеятельного клубного театра.

И в этом море подражательства выгодно выделяются ленинградская «Стройка» и «Балаган» Мосгубстроителей.

Совещание при ВЦСПС во-время сигнализировало опасность профессионализации художественной работы в клубе, лишающей ее живой творчески-классовой самодеятельности. И несомненно она сейчас будет вновь направлена в единственно правильное русло организованной и правильно регулируемой самодеятельности.

Самодеятельный клубный театр за истекший год шел по линии наименьшего сопротивления — он копировал профессиональный театр, впадая в то «любительство», которое еще недавно по отношению к самодеятельному театру считалось,— и правильно считалось,—вредным. Искусство в рабочем клубе есть лишь один из видов общеполитической работы, одно из средств общего культурного развития, но ни в коем случае не замкнутая самоцель. Между тем то направление, которое приняла эта работа за последний год, превращает ее определенно в самоцель, накладывающую печать и на весь клуб, очень часто на три четверти превращаемый в театр. Сегодня — свой спектакль, завтра — профессиональная халтура, послезавтра — кино и т. д. Ставка на пьесу почти вытесняет малые формы искусства (живая газета, инсценировк. суд, эстрада и т. д.), дававшие наибольший простор соединению художественной формы с общественно-бытовой тематикой. Клубные художественные кружки ушли в себя, в производственную цеховщину. Этот момент подчеркнуло и всесоюзное совещание по клубно-художественной работе, созванное при ВЦСПС.

ХРОНИКА ТЕАТРА

Группа «Пролетарский театр»

Значительнейшим событием истекшего года в области теоретически-критических группировок был выход из теасекции РАППа основного ядра его — актива этой секции, организовавшего группу «Пролетарский театр». Инициаторами нового объединения были В. Н. Билль-Белоцерковский, А. Глебов, Эм. Бескин, Ф. Ваграмов, Эс-Хабиб-Вафа, Б. Вакс, Бернгард Рейх, А. Лацис, Е. О. Любимов-Ланской и др. Возникновение новой группы вылилось в форму вынужденного ухода всех упомянутых товарищей из РАППа, пребывание в котором оказалось невозможным, во-первых, в силу узости устава литературной организации, не дающего возможности привлечь актеров, художников, режиссеров и пр., не являющихся литераторами, во-вторых,— в виду ряда принципиальных рас-

хождений (провозглашенный руководством РАППа курс на МХТ, недооценка РАППом специфических задач и творческих условий театра и т. д.).

Формально творческое объединение «Пролетарский театр» начало существовать 1 ноября 1928 г. За истекшие месяцы состав его сильно расширился. В объединение вошли драматурги Л. Субботин, А. Балдайчи, К. Ковалевский, критики А. Курелла, В. Блюм, С. Чекина, Л. Ярковский, И. Лебедев, работники театра А. Горин, И. Горев, А. Нечаев, С. Саллави, А. Усов и др. Работа объединения развертывается в двух направлениях — создания массовой пролетарской театральной организации и выработки творческого метода пролетарского театра. По линии массовой работы группой «Пролетарский театр» проведен ряд докладов в клубах крупных фабрик и заводов Москвы — в большинстве случаев совместно с организацией теа-рабкоров при изд-ве «Теакинопечать». Организованы две мастерских — Рабочей драматургии и Рабочей теа-критики. Кадр первой составляет актив теарабкоров «Теакинопечати», «Рабочей Москвы» и др. Кадр второй составился из рабочих драматургов, впервые выявленных и организованных группой. Занятия в обоих мастерских ведутся силами членов группы «Пролетарский театр». Организация мастерских сочувственно встречена Главискусством, культотделами ВЦСПС и МГСПС, издательствами и т. д., и с осени 1929 г. предполагается обеспечить мастерские более прочной материальной базой и придать им постоянный характер. По линии внутренней работы объединением за истекший сезон 1928/29 г. осуществлен ряд докладов главным образом методологического характера («Задачи пролетарской драматургии в области психологической драмы» — Б. Рейх, «Формальные задачи пролетарской драматургии» — Э. Бескин, «О методе диалектического реализма» — А. Глебов, «Пьеса и спектакль «Инга» и пути пролетарского театра» — С. Чекина, «Тематика пролетарского театра наших дней» — Б. Вакс и др.). Ряд иностранных пролетарских театральных группировок обратился к группе «Пролетарский театр» с предложением установить связь. В частности такое предложение получено группой от Пискатора, группы пролет. драматургов Германии, Театра новых мастеров сцены в Нью-

Йорке. Установлен обмен информацией, материалами, пьесами.

По согласованию с Главискусством, представители объединения «Пролетарский театр» введены в художественные советы театров Москвы.

«Для слоев, которые выбиты революцией из седла в других областях, театр, — говорят тезисы группы «Пролетарский театр», — как вообще искусство, является последним прибежищем, последней линией укреплений, цепляясь за которые можно еще как-то утверждать свое право на независимое (от «революционной стихии») существование. Таким образом, в театре и средствами театра продолжается происходящая в стране к л а с с о в а я б о р ь б а».

В драматургической литературе тезисы отмечают следующие направления.

«а) П р о л е т а р с к и й т е а т р, стремящийся познавать мир с точки зрения рабочего класса, раскрывающий человека как продукт класса, организующий идеологию, этику и эстетику масс, строящих социализм; театр, насыщенный общественной актуальностью, стремящийся к новым ритмам, к действенно-реалистическому оформлению спектакля, во всех частях ориентирующийся на последовательное применение принципов материалистической диалектики.

б) К р е с т ь я н с к и й т е а т р, отражающий преимущественно идеологию трудового крестьянства, формально проходящий стадию накопления элементарных театральных навыков.

в) Т е а т р а л ь н ы й л е ф («левые» попутчики), основную задачу усматривающий в революционизировании формы, склонный к абстрактно-формальному экспериментаторству, отражающий устремления радикальной части мелкобуржуазной художественной интеллигенции.

г) Ц е н т р и п р а в о е к р ы л о п о п у т ч и к о в. В политическом отношении — от примыкающих к пролетарскому искусству и являющихся его активными союзниками до крайних правых, перерастающих в новобуржуазные группировки, связанные с правым сменовеховством и т. д. В художественном отношении — группа, обладающая наиболее старой и богатой культурной традицией, выработавшая наиболее законченный и отстоявшийся метод творчества. Самым целостным

и последовательным выражением художественной идеологии правого крыла и центра попутчиков является система так назыв. «психологического реализма», культивируемая Художественным театром. Большое внимание к содержанию спектакля, реалистические элементы в воплощении этого содержания, способность глубоко раскрыть внутренний мир человека — придают этой системе некоторое внешнее сходство с устремлениями пролетарского искусства. Однако, под этой внешнею схожестью скрываются глубочайшие принципиальные различия. В то время как пролетарский театр стремится к раскрытию эпохи через человека, понимаемого как продукт класса, притом не только зависящий от среды и «оправдываемый» ею, но и способный активно изменять эту среду, — система «психологического реализма» сосредоточивает свое внимание на индивидуальности человека, по отношению к которой внешняя среда является лишь оправдывающим и детерминистски определяющим личность фактором. Стремлению пролетарского театра перевести постепенно всю свою работу на рельсы подлинно-научной методологии, система «психологического реализма» противопоставляет перерастание в художнике сознательного изучения мира в над-сознательную интуицию. Противопоставляя классу— «общечеловеческие абсолюты», классовой борьбе — примиренчество, классовому в человеке — индивидуальное, политически-действенному театру — «чистое» искусство и т. п., эта система является перед нами в своем подлинном, глубоко идеалистическом и чуждом пролетарской революции виде. Тем с большей силой должна быть подчеркнута опасность некритического увлечения внешне-сходственными с нашими творческими принципами элементами этой системы, неумения разглядеть под их оболочкой принципиально-чуждую пролетарскому театру сущность».

Говоря о пролетарском театре, группа имеет в виду не какой-либо отдельный театр, а совокупность тенденций, вызванных к жизни в области театра эпохой диктатуры пролетариата.

«Основною из этих тенденций в творческом плане, — говорит декларация группы,—мы считаем движение к диалектиче-

ском у реализму, действенному и целиком построенному на принципах диалектического материализма художественному течению, принципы которого только начинают складываться в целостную систему.

Поскольку эта тенденция с наибольшей четкостью проявляется в группе театров, созданных революцией (как театр им. МГСПС, Театр революции, рабочие театры Пролеткульта в их лучших работах, театры рабочей молодежи, самодеятельный рабочий театр), мы считаем эти театры наиболее близкими нам по своему творческому направлению, наиболее связанными с пролетарской революцией, наиболее способными выразить ее сущность. Отнюдь не отказываясь от работы с другими театрами, выпрямления их линии соответствующим репертуаром и пр., мы преимущественно ориентируемся на группу революционных театров.

В отношении «левого» формалистского театра мы считаем своей задачей побуждать его к переходу на позиции социальной актуальности, отнюдь не солидаризуясь с попытками зажима этого театра, который имеет несомненную ценность как лаборатория форм, однако и не скатываясь к безоговорочной защите театров этого типа и вульгарному смешению их с театрами революционного содержания.

В отношении «правых» театров мы считаем своей обязанностью давать отпор всякому колебанию их в сторону антипролетарской идеологии, всякому проявлению враждебных революции политических настроений, всемерно способствуя отмиранию внутри этих театров чуждых нам творческих тенденций (замкнутого индивидуализма, мистики и т. п.) и зарождению настроений и течений, приближающихся к принципам диалектического реализма.

Пролетарский театр, переживающий процесс становления, выработки основных творческих принципов, в первую очередь ставит перед собой задачу усвоения всего наследства прошлого в области театральной культуры. Только на базе всего предшествующего развития театра мыслимо дальнейшее его развитие и продвижение.

Однако, овладение культурным наследством не должно выражаться в рабском копировании форм, выработанных другими

общественными формациями, в механическом приспособлении реакционной по существу методологии к новой тематике. Такое приспособленчество следует признать худшим видом эклектики и хвостизма, движением по линии наименьшего сопротивления. Усвоение культурного наследства пролетариатом должно быть сугубо критическим, отметающим все принципиально враждебное пролетарской идеологии и мироощущению и отсеивающим то ценное, что может быть органически им усвоено.

На этом пути перед пролетарским театром стоят две опасности: соскальзывание в сторону театрального лефа, увлечение самодовлеюще-формальными экспериментами и подпадение под влияние изживших себя художественных традиций, имеющих внешнее сходство с устремлениями пролетарского театра.

И в том и в другом случае мы имеем дело с отражением в сфере театра общеполитических и общекультурных процессов, развивающихся в стране. В первом случае проявляется недооценка возможности учебы у дореволюционного театра, своего рода «пролетчванство», боязнь впасть в «правый грех». Во втором случае — переоценка сил классового противника, явнохвостистское подчинение обаянию его технического мастерства, неспособность вскрыть под его оболочкою чуждую классовую сущность, недооценка собственных сил и возможностей пролетарской театральной культуры, неверие в творческую мощь рабочего класса и его интеллигенции в данной области.

Крайним выражением левой опасности является отказ от какой-бы то ни было учебы у старого театра и драматургии и какого бы то ни было влияния на них. Крайним выражением правой опасности является принципиальное отрицание возможности существования пролетарского театра, стремление смазать все классовые грани, покрыть их флером «общечеловеческих» ценностей, либеральная терпимость по отношению к классовому врагу, использующему рупор театра в своих классовых целях.

Задачей пролетарского театра является борьба на о б а ф р о н т а без каких бы то ни было политиканских блоков, без замазывания и затушевывания враждебных ему проявлений, откуда бы они ни исходили. Однако, для настоящего времени наиболее важно, не прекращая борьбы с левым отвлеченно-формалистским уклоном, направить главный удар по п р а в о й

опасности, по либеральному примиренчеству и терпимости к ней, по художественному хвостизму. Такую задачу ставит перед пролетарским театром общая политическая ситуация.

В борьбе за верную линию развития пролетарского театра огромное значение имеет выработка подлинно-марксистской науки о театре, которая могла бы дать отпор невероятной путанице и эклектике, характеризующей театроведческую работу многих учреждений. Мы приветствуем возникновение научного театроведческого центра при Коммунистической академии и призываем весь актив пролетарского театра и пролетарской теа-критики объединить свою исследовательскую работу вокруг этого центра.

В области творчества мы считаем генеральной линией развития пролетарского театра (как в литературе) курс на диалектический реализм, который мыслится нами как последовательное применение принципов материалистической диалектики в области художественного творчества, понимая под этим раскрытие подлинной, материалистической сущности вещей и показ этой сущности как диалектического процесса.

Мы находим преждевременным устанавливать в настоящее время какие-либо замкнутые формальные каноны и призываем работников пролетарского театра к поискам, наряду с новым содержанием и в диалектическом взаимодействии с ним, новых форм. Формальное изобретательство и эксперимент, ни в коем случае не становясь самоцелью, должны быть заданием для каждого творческого работника пролетарского театра. Поиски новых, более обостренных приемов сценического показа конфликтов, в которых рождается и выковывается социалистический человек, должны на данной стадии развития продолжаться во всех направлениях, не будучи ограничены ничем, кроме рамок диалектико-материалистического мировоззрения, общей реалистической установки и критерия социально-политической значимости.

Пролетарский театр, элементы которого бесспорно уже имеются налицо, до сих пор не имеет своей организации, кото-

рая объединила бы в своих рядах всех, кто строит театр (драматургов, режиссеров, актеров, художников, музыкантов, критиков, организаторов) и помогла бы им сообща подытоживать опыт и намечать перспективы. Попытки частичной организации по цеховому признаку (Союз революционных драматургов, теа-секция РАППа, Ассоциация новых режиссеров, Ассоциация теа-критиков, объединения теа-музыкантов и теа-художников и др.), в своей сфере полезные и необходимые, не изменили положения дела. Совершенно очевидна необходимость создания широкой общественной организации, построенной по производственному принципу и цементирующей все отрасли театрального искусства, синтетического по своей сущности. Борьбу за создание такой организации, аналогичной существующим уже в других отраслях искусства (ВОАПП, Ассоциация пролетарской музыки, группа «Октябрь» в ИЗО, АРРК), мы считаем своей первоочередной организационной задачей.

Орудием более широкого охвата театральной общественности должны служить дискуссионные театральные клубы, систематическое общение в которых подымет квалификацию каждой из категорий теа-работников: ячейки общества друзей советского театра; а также серьезный, действительно руководящий театральный журнал, отсутствие которого даст себя знать в настоящее время и тормозит развитие театральной мысли и общественности.

Наряду с борьбой за осуществление всего этого, мы считаем необходимым теперь же установить живую связь с наиболее близкими нам театрами, литературными, режиссерскими и др. организациями, особенное внимание уделяя связи с рабочей общественностью, привлекая внимание к вопросам пролет. театра, идейно поддерживая молодые группировки во всех театрах, координируя их работу, влияя на направление театральной работы во всех ее отраслях.

Принцип сплочения всех работников театра, разделяющих наши взгляды, мы и кладем в основу построения своей группы.

* * *

Драматические театры

ТЕАТР ИМЕНИ МГСПС

За сезон дано три новых постановки: пьеса Билль-Белоцерковского «Голос недр» прошла 50 раз, пьеса Киршона «Город Ветров» прошла 15 раз и пьеса «Ненависть» Яльцева для обслуживания районов прошла 8 раз.

Из старых возобновлены: «Овод» 4 раза, «Константин Терехин» — 4 раза, «Луна слева» — 10 раз, «Мятеж» — 40 раз и «Рельсы гудят»—84 раза.

Пропущено 228 616 человек, из них организованного зрителя 96%, кассового — 4%.

Худож.-полит. совет театра состоит из 45 чел.,		
из коих членов ВКП(б) и ВЛКСМ.	25	чел.
представителей культотд. и губотд. проф.	5	„
представителей фабкомов, завкомов и месткомов предприятий и учреждений	10	„
представителей государственных и общественных организаций	25	„
представителей литорганизаций	3	„
от театра	2	„

ТЕАТР ИМ. ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА

В сезоне 1928/29 г. дана одна новая постановка: «Клоп». Возобновлены пьесы: «Лес», «Рычи, Китай!», «Д. Е.», «Ревизор», «Земля дыбом», «Горе уму» и «Мандат».

С начала сезона по 1 апреля 1929 г. было дано 146 спектаклей:

Наименование пьесы	Количество спектаклей с начала сезона до 1/IV—29 г.	Наименование пьесы	Количество спектаклей с начала сезона до 1/IV—29 г.
«Клоп»	44	«Земля дыбом» . .	3
«Лес»	28	«Горе уму» . . .	6
«Рычи, Китай!» .	24	«Мандат»	8
«Д. Е.»	21		
«Ревизор	12	Всего . .	146 спект.

За время с 19 октября 1928 г. по 1 апреля 1929 г. театр посетило 138 470 чел. (из них 109 818 чел. организованных зрителей (79,3%) и через кассу 28 652 чел. (20,7%).

ТЕАТР РЕВОЛЮЦИИ

За сезон дано три новых постановки: пьеса Э. Толлера «Гоп-ля, мы живем!» прошла 55 раз, пьеса А. Глебова «Инга» — 48 раз и пьеса З. Чалой «Гора» — 5 раз.

Из старых возобновлены: «Человек с портфелем» А. Файко — 105 раз, «Когда поют петухи» Юрьева — 35 раз и «Воздушный пирог» Ромашева — 1 раз.

Пропущено организованного зрителя — 90%, кассового — 10%.

Худ.-полит. совет театра состоит из 45 чел., из коих членов ВКП(б) и ВЛКСМ 37 чел., беспарт. 8 чел. От организаций партийных — 7, от профорганизаций — 10, рабочих с фабрик и заводов 7, от советских орг. — 6, от писат., рабкоровских и проч. — 8 и от театра — 7.

При театре работала Художественная коллегия. В состав Художественной коллегии входили 8 чел.: Зубцов, Зубов, Федоров, Шагин, Мартинсон, Бабанова, Орлов и Терешкович. Художественная коллегия обсуждала следующие вопросы: а) о пьесах, поступающих в репертуар театра, б) о художниках и режиссерах постановок, в) о прозводственном плане театра, г) утверждение и обсуждение режиссерских планов и макетов художников, д) распределение ролей в пьесах, е) установка театра и принципы актерской игры, ж) обсуждение генеральных репетиций, з) о вводах актеров в старый репертуар и ряд других вопросов, связанных с повседневной художественной жизнью театра.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР I

За время с начала сезона на двух сценах Художественного театра прошли следующие спектакли:

На Большой сцене: «Женитьба Фигаро» 27 раз, «Бронепоезд 14,69» — 75, «Дни Турбиных» — 66, «Синяя птица» — 29, «Блокада» — 23, «Вишневый сад» — 15, «Горячее сердце» — 21, Юбилейный спектакль — 1.

На Малой сцене: «Сестры Жерар» — 39 раз, «Битва жизни» — 29, «Квадратура круга» — 142, «Елизавета Петровна» — 6, «У врат царства» — 12, «На дне» — 29, «Продавцы славы» — 3, «Сказка об Иване-дураке» — 1.

Худ.-полит. совет театра состоял из 62 человек. 39 человек от обществ. организаций, 20 — от театра и 3 персонально. Проведено 6 заседаний: 1) производств. план сезона, 2) просмотр «Блокады», 3) спец. заседание с ГРК — читка «Карамазовых», 4) просмотр «Карамазовых», 5) информац. заседание по поводу текущего положения театра, 6) организационное. Состоялось 8 заседаний Литературной комиссии Художественн. совета, 2 заседания комиссии по связи с массовым зрителем. Осуществлялось культшефство над фабрикой «Красная Роза» — вечер смычки в театре, руководство драмкружками фабрики, спец. спектакль «Блокада». На всех вечерах фабрики выступают актеры МХТ.

Дано 3 спектакля для Красной армии.

Внутри театра работали:

1) литературная комиссия,
2) режиссерская,
3) дисциплинарная,
4) п/комиссия по наблюдению за молодежью.

Утвержден институт режиссеров-лаборантов.

Методы обслуживания театром организованного зрителя сводились к следующему. Из общего количества 235 спектаклей Большой сцены — 52 спектакля были закуплены Центр. театральной кассой для дальнейшего распределения билетов, причем ЦТКасса почти никогда не сообщала театру, каким организациям она передавала спектакли, и 28 спектаклей были проданы театром непосредственно самим организациям. Стоимость целевого спектакля была от 2 700 р. до 3 300 р., в зависимости от пьесы и дня недели. Кроме того, на все непроданные и неабонементные спектакли 75% дешевых мест (ценою до 2 руб.) отдаются в ЦТКассу, а из дорогих мест (ценою до 7 руб.) — от 15% до 40% передаются в ЦТКассу по льготной цене. Целый ряд экскурсантов, командированных и представителей московских организаций, с которыми существует дого-

военность, получают бесплатные пропуска на свободные места и стоячие места в проходах. Театр пропустил в этом сезоне 67% организованного зрителя.

Для своей подшефной фабрики «Красная Роза» театр дал спектакль «Блокада» и, кроме того, предоставляет фабрике ежедневно по два места на спектакли. Для оборудования сцены этого кружка театром изготовлены декорации-ширмы.

За последнее время дважды было произведено анкетирование зрителей по анкетам, присланным Главискусством.

МХТ 2

Новых постановок дано три: пьеса Липскерова «Митькино царство» — 47 раз, «Человек, который смеется» — 38 раз, «Бабы» (по Гольдони) — 5 раз.

Из старых возобновлены: «Смерть Грозного» — 31 раз, «Блоха» — 18, «В 1825 году» — 14, «Фрол Севастьянов» — 25, «12-я ночь» — 10, «Взятие Бастилии» — 3, «Гибель Надежды» — 19, «Закат» — 5, «Сверчок на печи» — 15, «Потоп» — 16, «Дело» — 21.

В течение сезона театром дано 20 выездных спектаклей.

При 81% общей посещаемости, прошло организованного зрителя — 218 872 ч. и кассового — 29 051.

В состав Худ.-полит. совета входят 14 человек от театра и 24 представителя общественных организаций.

После отъезда Чехова в руководстве театром произошли изменения. Оно перешло к директору — Е. П. Херсонской и 2 заместителям — И. Н. Берсеневу и Б. М. Сушкевичу.

При дирекции, в качестве подсобного органа, работает девятка, в состав которой входят представители всех цехов.

В течение сезона проведено два вечера докладов для рабочих Щепетильниковского трамвайного парка и рабочих Электрозавода.

МАЛЫЙ ТЕАТР

За время с 1 сентября 1928 г. по 1 мая 1929 г. в Малом театре прошли следующие спектакли:

Тренев	— «Любовь Яровая»	69 раз
»	— «Жена»	51 »
Сухаков и Платон	— «1917 год»	13 »

Романов	— «Огненный мост»	23 »
Гоголь	— «Ревизор»	10 »
Островский	— «Воевода»	9 »
»	— «Доходное место»	12 »
»	— «На всякого мудреца довольно простоты»	8 »
»	— «Бедность не порок»	5 »
»	— «Лес»	3 »
Сухово-Кобылин	— «Свадьба Кречинского»	4 »
Волькенштейн	— «Гусары и голуби»	20 »
По В. Гюго	— «Собор Парижской Богоматери»	8 »
Шекспир	— «Сон в летнюю ночь»	10 »
Фонвизин	— «Недоросль»	1 »
Скриб	— «Стакан воды»	1 »
Гнедич	— «Холопы»	1 »
Платон	— «Аракчеевщина»	3 »

Всего 251 спектакль.

В филиале Малого театра—Театре имени А. Сафонова за время с 1 сентября 1928 г. по 1 мая 1929 г. прошли:

Гоголь	— «Ревизор»	8 раз
Островский	— «Шутники»	7 »
»	— «Без вины виноватые»	6 »
Островский	— «На всякого мудреца довольно простоты»	1 »
»	— «Грех да беда на кого не живет»	6 »
»	— «Лес»	5 »
»	— «Свои люди, сочтемся»	23 »
»	— «Женитьба Белугина»	3 »
Поливанов и Прозоровский	— «Сигнал»	37 »
Шаповаленко	— «Альбина Мегурская»	16 »
Сухово-Кобылин	— «Свадьба Кречинского»	1 »
Платон	— «Аракчеевщина»	6 »
Смолин	— «Иван Козырь и Татьяна Русских»	6 »
Рында-Алексеев	— «Железная стена»	3 »
Скриб	— «Стакан воды»	9 »
По В. Гюго	— «Собор Парижской Богоматери»	5 »
Гнедич	— «Холопы»	5 »
Вакс и Маттери	— «Пока они сражались»	3 »
Луначарский	— «Медвежья свадьба»	6 »
О'Нейль	— «Анна Кристи»	1 »
По-Лескову	— «Амур в лапоточках»	1 »
Смолин	— «Семь жен Грозного»	16 »
Гордин	— «За океаном»	22 »
О'Нейль	— «Золото»	2 »

Всего 198 спектаклей.

Количество билетов, проданных в Малом театре: по номиналу — 90 558, по льготной цене — 53 458, абонементов — 21 995, на целевые спектакли — 69 673.

Количество билетов, проданных в Театре им. Сафонова по номиналу — 54 815, по льготной цене — 50 197, на целевые спектакли — 4 928.

Всего по Малому театру продано билетов — 235 684, по театру им. Сафонова — 109 940.

Членами Репертуарной комиссии прочитано около 100 пьес, представленных драматургами на предстоящий сезон.

В состав Художественного совета входят представители: от общественных организаций — 30 человек, от театра — 15 и персонально — 6.

СТУДИЯ МАЛОГО ТЕАТРА

В сезоне 1928/1929 г. даны две новых постановки: «Шулер» В. Шкваркина и «Дикарь» по Вольтеру.

Возобновленные пьесы: «Кино-роман», «Вредный элемент», «Конец — делу венец», «Похождения Бальзаминова», «В глухое царствование», «Летящий орел», «Пурга».

Количество спектаклей для каждой пьесы:

«Шулер»	40 раз до 1 апреля.	
«Дикарь»	8 раз с 9 по 20 апреля.	
«Кино-роман»	58 раз до 1 апреля,	а всего 253 раза
«Вредный элемент»	36 » » » » » »	143 раз
«Конец — делу венец»	22 раза » » » » » »	45 »
«Похождения Бальзаминова»	2 » » » » » »	37 »
«В глухое царствование»	2 » » » » » »	42 раза
«Летящий орел»	8 раз » » » » » »	18 раз
«Пурга»	1 » » » » » »	53 раза

За время с 23 октября 1928 г. по 1 апреля 1929 г. театр посетило 60 610 человек.

Из них организованного зрителя—46 269 чел., или 76,3%, через кассу — 14 341 чел., или 23,7%.

В сезоне 1928/29 г. сконструирован Художественно-политический совет, состоящий из 36 представителей (24 от общественности и 12 от театра). Совет разбился на 2 секции: репертуарно-производственную и общественную.

КАМЕРНЫЙ ТЕАТР

Сезон с 1 октября 1928 г. по 2 июня 1929 г. Новых постановок дано две: «Багровый остров» Булгакова (прошел 61 раз) «Негр» О'Нейля (46 раз). Из старых постановок возобновлены: «Косматая обезьяна», «Сирокко», «День и ночь», «Любовь под вязами», «Гроза», «Жирофле-Жирофля», «Адриена Лекуврер».

Из указанных спектаклей было дано: 20 целевых — профорганизациям, 20 — пролетстуду и 30 — абонементам. Организованного зрителя театр пропустил 82% и кассового — 17,9%.

В Худ.-политич. совете театра 48 человек. Из них 13 от театра, 3 — персонально и 32 — от общественных организаций. Всего проведено 8 заседаний Художественно-политического совета.

Театром была организована конференция зрителя.

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР Б. КОРШ

За сезон 1928/29 г. театр б. Корша дал 211 спектаклей. Из них целевых для рабочего организованного зрителя — 94. Из общего колич. спектаклей новых постановок прошло: 31 спектакль пьесы Газенклевера «Деловой человек» и 93 спектакля пьесы Л. Никулина «Инженер Мерц».

Из возобновленных спектаклей прошли: «Волки и овцы» (32 раза), «Ремесло г-на Кюрэ» (12 раз), «Карьера министра» (26 раз) и «Весенние зарницы» (17 раз).

Средняя посещаемость театра по всем пьесам составляет 85% при общем количестве 182 040 пропущенных зрителей за весь сезон, из них через кассу 22 040 человек и по льготной полосе организованного рабочего зрителя 160 000 чел.

Художественно-политический совет театра состоит из 25 человек, из них 2 от театра и остальные от общественных организаций.

ТЕАТР ИМЕНИ ВАХТАНГОВА

В сезоне 1928/29 г. даны две новых постановки: «На крови» Метиславского и «Заговор чувств» Олеша.

Возобновлены: «Турандот», «Зойкина квартира» и «Разлом»

С 15 сентября 1928 по 5 апреля 1929 г. было дано 195 спектаклей, а именно:

	Количество спектаклей
„Турандот"	25
„На крови"	61
„Зойкина квартира"	54
„Заговор чувств"	13
„Разлом"	42

Пропущено организованного зрителя 90.889, через кассу — 39 809.

Худ.-полит. совет театра состоит из 46 чел., из коих 35 представителей обществен. организаций и 11 чел. от театра.

РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

В сезоне 1928/29 г. дана только одна новая постановка: «Норд-ост» — Д. Щеглова. Возобновленные пьесы: «Не было ни гроша», «Обетованная земля», «Своя семья», «Волчья стая», «Страсть мистера Маррапита», «Цемент», «Клад дворянина Собакина», «Последняя ставка», «Тартюф». Количество спектаклей для каждой пьесы:

«Норд-Ост»	55	раз	до	1	апреля		
«Не было ни гроша»	14	»	»	»	»	а всего	133 раза
«Обетованная земля»	15	»	»	»	»	» »	352 »
«Своя семья»	20	»	»	»	»	» »	310 »
«Волчья стая»	14	»	»	»	»	» »	119 »
«Страсть мистера Маррапита»	26	»	»	»	»	» »	95 »
«Цемент»	8	»	»	»	»	» »	65 »
«Клад дворянина Собакина»	9	»	»	»	»	» »	44 »
«Последняя ставка»	26	»	»	»	»	» »	49 »
«Тартюф»	6	»	»	»	»	» »	76 »
Всего	193 спектакля до 1 апреля.						

За время с 2 октября 1928 г. по 1 апреля 1929 г. театр посетило 73 372 челов.

Из них организованного зрителя — 88%, через кассу — 12%.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЕВРЕЙСКИЙ ТЕАТР

Сезон начался 12 января 1929 г., закончился 29 апреля 1929 г. За это время прошли следующие спектакли:

Человек воздуха	22 раза
Путешествие Вениамина III.	14 „
Колдунья.	13 „
200000.	16 „
X заповедь	21 „
Три еврейских изюминки	6 „
Сборный	1 „

Пропущено зрителей 6 863, из коих организован. 5 328 и через кассу 1 535.

Худ.-полит. совет театра состоит из 58 чел., из коих представителей от общественных, партийных организаций, фабрик и заводов — 41, от театра — 8 и персонально — 9.

ТЕАТР САТИРЫ

Новые постановки: «Таракановщина» — 84 раза, «Еще о лошадях»—12 р. «Браки совершаются в небесах»—14 р.

Из старых постановок возобновлены: «Квадратура круга» — 20 раз, «Лира напрокат» — 14 раз, «Ножи» — 7 раз.

Организованного зрителя пропущено 105 215 человек, кассового — 20 061.

* * *

Музыкально-драматические театры

1 ГОТОБ (БОЛЬШОЙ). 2 ГОТОБ (ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ)

За прошлый год 1 ГОТОБ имел одну новую постановку: «Мейстерзингеры»—Вагнера. 2 ГОТОБ имел две новых постановки: «Тупейный художник»—Шышова, «Сын Солнца»—Васильенко. Кроме того, возобновлен спектакль: «Оле из Норланда»—Ипполитова-Иванова.

В первом ГОТОБе в прошлом году было спектаклей: вечерних—231 и утренних—40. Посещаемость—вечерних спектаклей 90,4% и утренних — 86%. «Красный мак» прошел 73 раза, с посещаемостью в 98%.

По второму ГОТОБу было 247 спек., посещаемость—74,6%.

Художественно-политический совет, организованный для обоих театров, состоял из 95 человек, куда входили представители следующих организаций:

1)	Представители литературно-музыкальных и художественных учреждений и организаций	10 чел.
2)	Представители профсоюзных организаций, заводов и фабрик (из них 7 чел. работников ГОТОБ).	24 „
3)	Представители партийно-комсомольских организаций (из них 2 чел. работников ГОТОБ).	7 „
4)	Представители прессы	13 „
5)	Представители ГОТОБ.	12 „
6)	Персонально включенные.	14 „
7)	Включенные как члены комиссии по реорганизации (из них 8 чел. работников ГОТОБ)	15 „
	Итого	95 чел.

ОПЕРНЫЙ ТЕАТР ИМ. К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

В текущем сезоне была только одна новая постановка — «Борис Годунов», которая прошла 28 раз.

Из старых постановок в сезоне возобновлены:

«Евгений Онегин»	36 раз
«Майская ночь»	27 »
«Царская невеста»	27 »
«Богема»	12 »
«Тайный брак»	5 »

Организованного зрителя в театре было 80%, кассового — 20%.

При театре работает Худ.-полит. совет в составе 40 человек: представителей театра 14 чел.; от общественных организаций — 20 чел. и персонально приглашенных — 6.

МУЗЫК. ТЕАТР ИМ. В. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО

Новых постановок дано две: «Девушка из предместья» — 30 раз и опера Кшенека «Джонни» — 6 раз.

Старых возобновлено: «Карменсита» — 11 раз, «Дочь Анго» — 16 раз, «Периколла» — 17 раз, «Соломенная шляпка» — 11 раз.

Кассового зрителя пропущено — 10 261 человек, организованного зрителя — 74 749 человек.

В Худ.-полит. совете — 42 человека: 31 — от общ. орг. и 11 чел. от театра.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР ОПЕРЕТТЫ

Театр взял решительный курс на изжитие венской оперетты. За сезон 1928/29 г. дано две новых постановки: «Луна Парк» (текст Ардова, музыка Стрельникова)—53 раза и «Ночные пауки» (текст Гусмана, музыка Оранского)—29 раз. Из старых возобновлены: «Людовик»—25 раз, «Роз-Мари»—36 раз, «Черный амулет» — 33 раза, «Сильва» — 6 раз., «Марица» — 4 раза, «Баядерка» — 1 раз.

Пропущено организованного зрителя — 155 330 человек, зрителя кассового — 32 692 человека.

В составе Худож. совета: 9 человек от театра и 29 от общественных организаций. Всего проведено 12 заседаний, на которых заслушан производственный план, доклады режиссеров о постановке, просмотры макетов декораций и эскизы костюмов и т. д. Проведено 2 диспута (о «Людовике» и «Ночных пауках») и конференция зрителей с докладом т. Лившица о «Путях оперетты».

МЮЗИК-ХОЛЛ

За сезон прошли «Чудеса 30 века» — 51 раз, «100 минут репортера» — 45 раз, «Туда, где льды» — 47 раз, «С неба свалились» — 40 раз.

Пропущено организованного зрителя—78%, кассов.—22%.

В Худож. совете театра — 35 чел.: 25 от обществен. организаций, 10 от театра.

Проведено 5 собеседований с рабкорами, на которых с докладами выступали отв. работники Центр. управ. госцирками и Мюзик-холла.

Осуществляется шефство над заводом «Авиаприбор», рабочие которого приглашались на просмотр каждой постановки. На вечера, устраиваемые в заводском клубе, направлялись артистические силы. Проведен специальный вечер смычки с рабочими завода, на котором был заслушан доклад о деятельности Мюзик-холла и дан концерт.

❖

III ОТДЕЛ

КИНО

ИГРОВАЯ ФИЛЬМА

А. МИХАЙЛОВ

I

Проблема дифференциации советского кино-искусства не только не разрешена, но даже еще и не поставлена как следует. Эта дифференциация исчерпывается обычно разделением на кино-игровое и не-игровое, театральное и не-театральное, «революционное» и не-революционное. Кроме того, известно, что существуют группы киноков (Вертова, Кулешова, Эйзенштейна, Фэксов и др.), как чисто «школьного» или производственного порядка объединения. Иногда указывают в их пределах на те или иные формально-стилистические моменты. Но нет еще классового анализа всех течений советского кино, нет попыток социального истолкования их художественных методов и приемов. Кино-продукция оценивается присяжной кино-критикой по необычайно простому рецепту. Согласно этой рецептуре все картины разделяются на «добротные» и «не-добротные», «ходовые» или «не-ходовые» и т. д. Причем основная

установка при оценке—на игру актерского состава. Такой примитивизм, чтоб не сказать больше, лишает подавляющее большинство нашей кино-критики всяких возможностей правильной ориентации в оценке кино-продукции. Это особенно показательно выявилось в связи с обсуждением вопроса о «кризисе» советского кино, в конце 1928 г. Не понимая реальных причин обострения классовой борьбы в области кино и наступления новобуржуазных и мелкобуржуазных тенденций на подлинно-советскую кинематографию—пытаются обычно свести дело к сценарному или режиссерскому «кризису» или же занимаются безотчетным паникерством. К. Фельдман в хвалебном отзыве о картине Э. Шуб «Россия Николая II и Лев Толстой» заявляет: «Теперь, когда м е т о д и к а дореволюционного кино повела снова энергичное наступление на завоевания советской кинематографии, когда н е о ж и д а н н о снова пошли в ход «лирика», «настроение», «переживание» и другие пошлые приемы кино-театральщины, эта блестящая демонстрация организующей роли монтажа приобретает особую значительность» [1]. Так оказалось, что для борьбы с реакционными течениями в кино необходимо прежде всего заниматься монтажем старой хроники! По мнению нашего критика, «методика дореволюционного кино» целиком укладывается в «пошлые приемы кино-театральщины», а положительность революционного кино заключается прежде всего в «организующей роли монтажа». Примеры можно было бы увеличить, но думаем, что в этом нет особой необходимости. Нам важно было только специально оговорить, насколько не разработаны вопросы социальной диференциации советского кино и непривычен самый подход с этой точки зрения. Но как раз с этих вопросов и нужно начинать анализ современной кино-продукции. Вскрыть соотношение классовых сил на этом фронте, рассмотреть и объяснить, исходя из этого, имеющиеся художественные направления, дать им соответствующую оценку—вот какова наша задача в области кино-искусства. Для такого рода анализа особенно большой материал дает продукция 1928 г. Настоящая статья, посвященная обзору

---

[1] Ф е л ь д м а н К., Россия Николая II и Лев Толстой, «Кино-газета», 1928 г., № 42.

последней, не претендует на исчерпывающий перечень и оценку всех выпущенных за год картин, ее задача — в определении и характеристике основных течений советского кино, в оценке их социальной направленности и тенденций.

1928 г. в развитии советской кинематографии важен именно потому, что явился периодом, в течение которого шло одновременно и усиление левого сектора нашего кино-искусства и нарастание активности правых течений. Если в начале 1928 г. демонстрировались такие вещи, как «Октябрь», «Кружева», «Шанхайский документ», «Одиннадцатый», «Парижский сапожник» и др., то во 2-й половине того же года «гвоздями» оказались «Белый орел», «Саламандра», «Седьмой спутник», «Каторга» и им подобные. Из этого факта, конечно, не следует, что мы переживаем процесс «катастрофического поглупения и омещанения кинематографии» и именно революционного сектора кинематографии. Из этого не следует, что 1928 г. в области советской революционной кинематографии принес такие факты, как «казенное умиление, общая и художественная некультурность, общая и художественная трусость, деградация и духовная нищета»[1], как уверяет т. Шнейдер. Даже и 2-я половина 1928 г., отмеченная усиленным натиском новобуржуазной и мещанской идеологии в советском кино-искусстве, дает нам «Потомка Чингиз-хана», «Элисо», «Человек с кино-аппаратом», «Арсенал» и ряд других менее выделяющихся, но достаточно положительных работ. Паникерством заниматься поэтому едва ли следует.

Социальный облик советского кино всегда свидетельствовал о наличии сильных мелкобуржуазных тенденций. Становление подлинно революционного крыла нашей кинематографии проходило в условиях борьбы с этими тенденциями. В наши дни борьба обостряется, и наступление революционного сектора, особенно энергично начавшее развиваться в конце 1927 и начале 1928 г., сталкивается с попытками контрнаступления со стороны антиреволюционных течений в кино. Под этим углом зрения и необходимо прежде всего анализировать продукцию 1928 г.

---

[1] М. Шнейдер, Лирическое отступление, «На литературном посту», 1928, № 22.

Если рассмотреть советскую кинематографию в плане классовой дифференциации, то можно наметить несколько основных групп, к настоящему времени достаточно четко оформившихся. Мы не можем здесь дать детального анализа всех этих групп и направлений, борющихся внутри самих групп, поэтому оговариваем заранее известную схематичность и недостаточную дифференцированность предлагаемого нами анализа. Мы в частности считаем, что анализ по «школам» отдельных режиссеров часто не дает возможности установить то общее, что есть между ними и что делает их выразителями одних и тех же стремлений. Как и в других областях искусства, в кино имеются течения, близкие к пролетариату, ставящие своей задачей обслуживание его потребностей и интересов, есть «попутчики» — выразители прогрессивных слоев мелкой буржуазии и интеллигенции, наконец выразители отсталых консервативных мелкобуржуазных, мещанских групп и т. д.

Нам надлежит в первую очередь охарактеризовать те течения советского кино, которые мы считаем наиболее близкими пролетариату. Эти течения можно объединить условно, под именем революционной кинематографии, с дальнейшей дифференциацией их. Но здесь нужно сделать ряд пояснений. А именно: одно название «революционный» еще не выясняет социальной физиономии этих течений, а говорит лишь об их ориентации на задачи обслуживания революционного пролетариата. Мы имеем при этом в виду преимущественно представителей тех групп, которые в условиях социалистического строительства прогрессируют в направлении к пролетариату и стремятся в своем творчестве соединить мировоззрение пролетариата с лучшими достижениями искусства предыдущей эпохи. Такими в частности являются прогрессивные группы технической интеллигенции, которые в условиях социалистической индустриализации из агента капитализма становятся агентом последней, а следовательно и пролетариата.

Техническая интеллигенция есть та общественная группа, которая в наибольшей степени используется пролетариатом, и которая несет роль необходимого звена при переходе к новым формам экономического и общественно-идеологического устройства. Так и в художественной области она принимает активное

участие в процессе строительства нового типа искусства. Конечно, этого не следует понимать так, что она является основной силой, движущей данный процесс. Субъектом последнего может быть только пролетариат.

Но пролетарская культура (и кино) не могут быть построены силами исключительно самого пролетариата. И ближайшее участие в этом строительстве принимают прогрессивные группы технической интеллигенции.

Другой группой, прогрессирующей в направлении пролетариата, являются представители революционных слоев мелкой буржуазии. В процессе развития революционного кино пролетариат принимает участие в качестве все более осознающего себя субъекта, и это его становление в рамках революционного кино (выражается ли оно в факте усиливающегося воздействия на творчество мастеров последнего, в выдвижении своих пролетарских кадров в кино, в органической связи производственных кино-коллективов с коллективом пролетариата в процессе создания картины или в ряде других фактов) есть в то же время становление пролетарского кино. Этот процесс, как увидим ниже, в последнее время интенсифицируется. Резюмируя можно сказать: революционное кино есть та форма, в которой развивается пролетарское мировоззрение в кино, и является следовательно первичной формой пролетарского кино.

После этих оговорок мы можем перейти к обзору тех течений и процессов, какие характерны сейчас для революционного сектора кино.

Этот сектор за 1928 г. значительно расширился за счет молодых сил советской кинематографии, которые выступили с рядом заслуживающих серьезного внимания кино-произведений. До 1928 г. обычно считалось, что левый фланг советской кинематографии — революционный ее сектор — представляют Эйзенштейн, Вертов и Пудовкин. 1928 г. дал нам картины Юткевича («Кружева»), Блиоха и Степанова («Шанхайский документ»), Шенгелая («Элисо»), Довженко («Арсенал»), которые позволяют говорить о расширении левого фланга, о значительных его успехах.

Несмотря на большие отличия в отдельных группах данного сектора советской кинематографии, мы можем говорить о них,

как о чем-то общем. Общность подчеркивается прежде всего ясной установкой на революционную тематику, на социально значимый сюжет. За 1928 г. представители левого крыла дают нам картины на темы: Октябрьской революции (Эйзенштейн), индустриализации (Вертов), империализма на Востоке (Пудовкин, Блюх и Степанов), быта рабочей и комсомольской молодежи (Юткевич), положения нацмен в дореволюционной России (Шенгелая) и т. д. Но важно не только то, что они дают эти темы, а и самый характер их разработки. Положительным является для перечисленных работ их стремление решительно порвать с индивидуалистическими традициями буржуазного кино, с его замкнутостью в пределах индивидуально-психологических и индивидуально-бытовых проблем. Протест против антиобщественности в содержании, против пассивно-украшательских тенденций в форме объединяет представителей левого крыла. Для них любая проблема есть проблема общественная прежде всего: героем их произведений является коллектив. В форме — от театрально-декоративного эклектизма и «художественного» реализма, от бутафории, так распространенных в нашем кино,— они идут к конструктивно-динамическому реализму.

В этом прежде всего залог их прогрессивности. Представителям этого течения принадлежит заслуга создания того нового «кино-языка», который окончательно освобождает кино от роли придатка театра и позволяет развернуть все имеющиеся у кино возможности. Новое содержание, которое наиболее характерно для передовой советской кинематографии,— содержание, говорящее о динамическом развертывании нашего строительства, о революционной борьбе трудящихся и их быте, требует совершенно новых средств выразительности, новых образов и приемов организации материала. Бурная динамика нашей эпохи, коллектив, являющийся активным субъектом строительства — все это совсем не похоже на традиционных героев бутафорно-оперных, театральных и субъективно-психологизирующих фильм буржуазного кино. В конце концов основные свойства кино — его динамичность, массовость (в смысле возможностей образной фиксации массовых сцен), лаконичность и активность образов — почти не были использованы буржуазными кино. И только у нас передовые отряды кинематографии создают

новый этап кино-искусства, когда оно, освобожденное от обязанности изображения узко-эгоистических стремлений буржуа, идеализации его замкнутого быта, отряхивает вместе с тем и последние остатки индивидуалистического психологизма, узкого бытовизма и театральщины. Никто у нас даже и представить себе не может Эйзенштейна или Вертова, работающими над психологически-камерной драмой. Но преодоление старых традиций и овладевание новым содержанием дается вовсе не так легко. Это — длительный путь, связанный с ошибками. При этом путь этот проделывается не всеми в одинаковых условиях и формах.

Большинство представителей революционной кинематографии, как уже указывалось, приходит к пролетарскому мировоззрению и новым, адэкватным ему формам, или от радикальных, близких к пролетариату групп мелкой буржуазии и интеллигенции, или от групп, связанных с индустриализмом и именуемых технической интеллигенцией. Поэтому у них нередки рецидивы эстетизма, формализма, субъективизма и т. п.

Крайний («ультралевый») фланг революционого сектора занимает школа киноков во главе с Вертовым. Вертов является наиболее типичным выразителем психо-идеологии технической интеллигенции. Технической интеллигенции свойствен прежде всего резкий антисубъективизм и антипсихологизм, стремление к предельной рационализации и упрощению действительности (отсюда схематизм), установка на вещность, предметность, утилитаризм и т. д.

Техническая интеллигенция фетишизирует вместе с тем чисто внешнюю техническую оболочку индустриализма, создает эстетику вещи и машины, подчиняя этой эстетике и ритму человека.

В этом мировоззрении, основные черты которого мы указали, есть конечно ряд положительных качеств (практическая ориентированность, установка на подлинную действительность, на фактичность, протест против субъективизма и камерного психологизма), приближающих представителей его к мировоззрению пролетариата. Но вместе с тем в нем есть и такие черты, которые являются неприемлемыми. Так, часто антипсихологизм стирает всякие границы между, скажем, машиной и человеком, поскольку

и последний воспринимается только как физиологический аппарат.

Подобная противоречивость ярко отражается в работах Вертова и его группы. Он часто ограничивается эстетизацией машины и производственного процесса, вырывая их из реального окружения и создавая из них один сплошной узор, беспредметный орнамент, «красивый» сам по себе. Четкость изображения, лаконичность показа и минимум формальных приемов при большой выразительности, являясь положительными достижениями конструктивного метода, нередко из средства лучшей организации видимого становятся самоцелью, и Вертов начинает избирать именно те объекты, которые наиболее совершенно могут ответить этим требованиям. Он как бы подчиняется вещи, в то время как задача заключается в преодолении материала с помощью этих приемов.

Было бы неправильно утверждать, что Вертов ограничивается «застигнутым врасплох» фактом. Едва ли можно согласиться с тем, что в его работах мы имеем «концентрированный натуралистический фотографизм» [1]. Декларировав установку на факт без его изменения [2] (исключая процесс монтажа фактов в некое единство), он — особенно в «Одиннадцатом» — на практике приходит к приемам романтико-символического преображения факта.

---

[1] Так определяет стиль Вертова Пельше Р. в своей статье: «Художественные течения в кино», «Советское искусство», 1927, № 7.

[2] Это положение до логического конца доводит Э. Шуб, теоретически связанная с группой Лефа. Тезис о «кино-факте» как единственной возможной форме кино-искусства она добросовестно выполняет на практике, монтируя к юбилейным датам соответствующие картины из старой хроники. Роль режиссера для нее ограничивается монтажем. К чему иногда приводит это на практике, показала картина «Россия Николая II и Лев Толстой». Дело в том, что если до революции снималась хроника, то она снималась с определенной точки зрения и в определенном плане. Из нее революционной картины не сделаешь. Так вышло и у Шуб. Судя по ее картине, Толстой только и делал, что разъезжал. Показаны его разъезды, прогулки, пилка дров, сцена с подаянием мужикам, и это почти исчерпывает образ Толстого. Совершенно нехарактеризующие его сцены возведены в нечто типичное. Недостающее Шуб пытается заполнить пейзажем и надписями. Но надписи снова лишь подчеркивают бедность фильмы. Например, надпись гласит: «гнет самодержавия, господство помещиков при помощи буржуазии» и проч. А разве это показано? Нет, ибо в царской России гнет самодержавия на

Колоссальная фигура рабочего, сцена, показывающая залитую водой территорию, превращают фактичность в эстетизированную символику. Такие приемы являются неизбежным следствием попыток разорвать узкие рамки слишком механистично понимаемой фактичности. Плохо то, что эти попытки нередко приводят Вертова к довольно шаблонным эстетическим приемам. В таких случаях наиболее обнажаются черты эстетизма Вертова. Но эти черты во всяком случае не определяют творчества Вертова в целом. Они являются тем грузом, который он может преодолеть. Это он доказал своими последними работами. В «Одиннадцатом» он уже в значительной мере освободился от беспредметного показа отдельных, не всегда увязанных кусков видимого, и постепенно освобождается от того «машинного эстетизма», который лишь в середине картины дает себя знать. Показом действенных отрядов пролетариата, строящего социализм, Красной армии, охраняющей страну социализма, деревни, перестраивающейся на новый лад,— сцементировал Вертов кадры «Одиннадцатого». Напряженность и пафос строительства в некоторых моментах доведены до предельной осязательности. Фильма развертывается от спокойной сдержанности до мощной патетики. Ритм картины, постепенно нарастая, достигает высокой силы и в ряде сцен поднимает зрителя на высоту подлинного революционного энтузиазма (напр. сцена: «не отдадим завоеваний революции!»). При помощи монтажа Вертов стремится увязать разно направленные, разъединенные пространственно и во времени факты. Отказываясь от тематической однолинейности во имя лучшего охвата действительности в ее разнообразии, он однако достигает этого не при помощи нахождения закономерной связи и единства в самой действи-

---

пленке не фиксировался. Получается случайный и разностильный набор отрывков, подобранных тенденциозно. Так, шлка дров заснята преднамеренно (об этом есть определенные свидетельства), также и ряд других моментов. Шуб фетишизирует понятие реальности. Действительность дореволюционной России для нас вовсе не такова, какой ее дает официальная хроника или случайные съемки Толстого. Эту действительность мы всегда реально можем воссоздать в художественных образах под углом зрения нашего сегодня, и получившееся в результате этого произведение (хотя бы и «игровая» фильма) будет для нас большим и лучшим отображением дореволюционной действительности, нежели хроника того времени.

тельности, а через создание этого единства и связи в процессе монтажа засцятых фактов.

Эйзенштейн, как и Вертов, идет от мировоззрения технической интеллигенции. Если Пудовкин дает нам необычайную эмоциональную насыщенность и образность, то Эйзенштейн и Вертов отдают известную дань рационалистической сухости. Эйзенштейн в своих теоретических выступлениях говорит даже о создании вместо кино-образов — особых средств для непосредственной передачи нужной идеи в кино-понятии, воспринимаемом именно как понятие. На практике это выражается у него в стремлении дать своими картинами пищу прежде всего уму, а не чувству. Воспринимающий субъект рассматривается как комплекс раздражителей, и для того, чтоб создать хорошее произведение искусства, необходимо изучить физиологические закономерности ощущения. В первой стадии Эйзенштейновской работы это положение он стремится разрешить при помощи монтажа кино-аттракционов, с целью получить необходимый эмоциональный отклик зрителя. Это был путь эмоциональной насыщенности образов («Броненосец Потемкин»). Теперь Эйзенштейн пытается работать над кино-понятием, т. е. рассчитывает на непосредственно-интеллектуальное восприятие. Здесь Эйзенштейн в той или иной мере повторяет достоинства и недостатки теории пуризма. Что он углубляет задачи кино-искусства и пытается найти некоторые закономерности чисто материального порядка — это положительно. Но отрицание эмоциональности, через которую только и можно достигнуть этого, приводит его к логическим схемам художественного воздействия. Но на практике Эйзенштейн чаще всего поступает как-раз обратно. Его достоинство в том, что он действительно в рационально и последовательно сконструированных образах развертывает сложнейшие понятия («бог» в «Октябре»). В теории отрицая образность, он здесь ею пользуется. Но в поисках максимально выразительных средств он кидается из стороны в сторону, от стиля к стилю: натурализм, классицизм, романтизм, экспрессионизм и т. п. категории переплетаются в «Октябре», заставляя картину разламываться от этой разностильности. Разностильность является однако только следствием напряженных поисков сюжетно-идеологической доминанты. В «Броне-

носце» все действие координировано вокруг факта восстания моряков и героического броненосца. В «Октябре» план показа революции как массового акта наталкивается на вопросы акцентирования роли отдельных объектов (будь то действующие лица — Керенский, Антонов-Овсеенко — или определенные пункты — Зимний дворец, Смольный). В обычных драмах действие увязывается вокруг одного героя, оно раскрывается через его переживания и поступки. Именно от этого пути приходит к показу общественно-значимого Пудовкин. Эйзенштейн этот путь отвергает. Для него важно найти реальную связь событий, стержень их диалектического развертывания вне индивидуальной психики и переживаний. Сделать это не всегда удается — отсюда распадение картины на ряд обособленных кусков. Не всегда удается и сочетание общественного и индивидуального как диалектического единства. В этом же плане особенностью Эйзенштейна и Вертова является их «вещизм» — в противоположность Пудовкину, исходящему из человека и его психологии. (Отдельные элементы «вещизма» у Пудовкина однако есть, в частности и в «Потомке Чингиз-хана». Достаточно напомнить здесь ту роль, которую играет в картине ш к у р к а з в е р я, как прием связи через вещь сюжетного построения). Надо отметить только, что «вещизм», т. е. подход от вещи, как материальной и реальной категории, в противовес психологичности — в большей мере свойствен Вертову. У Эйзенштейна «вещизм» — не приводит к отрицанию человека, как живого организма, обладающего сознанием и психикой, что мы нередко встречаем у Вертова. Поэтому «вещизм» Эйзенштейна более ограничен и положителен. Но громадной заслугой Эйзенштейна является необычайная активизация материала и достижение ряда положительных результатов в показе видимого, как диалектически и закономерно увязанных п р о ц е с с о в, а не застывших сцен, двигающихся чисто механически от кадра к кадру. Он заставляет нас почувствовать неразрывную слиянность человека с вещами и природой, у него почти нет лишних вещей или пейзажей, - все «играет», все использовано.

Материалом кино должен служить не только человек, но все окружающее, которое также активно. Но такие задачи показа д и а л е к т и ч е с к о г о развертывания види-

мого в его единстве и многообразии требуют новых форм. Если для показа психологических переживаний индивидуума достаточно выразительности лица, жестикуляции и интерьерных действий, то для показа процессов, как результатов действия совокупности воль и усилий, надо не только ввести массу, как субъект данного произведения, но и поставить по новому вопросы композиции, пространства, монтажа и т. п. В этих поисках Эйзенштейн, преодолевая старые композиционные методы, приходит к предельно лаконичным и выразительным, конструктивным приемам построения. Его композиция стремится к строгой организованности единства в многообразии. Наибольший эффект дает использование специфических средств самого кино. В этом отношении Эйзенштейн — признанный мастер. Пудовкин не преувеличивал, говоря: «Эйзенштейн изобрел кинематографический эпитет. Эйзенштейн изобрел способ не показывать зрителю материал, а впечатлять зрителя, пользуясь материалом. Его работы нельзя ни описать, ни изобразить на сцене, их можно только показать на экране».

Как пример этого, укажем на сцену с лестницей в показе Керенского. Здесь специфическими средствами кино, преодолевающего локальную и пространственную замкнутость других искусств, показано последовательное восхождение Керенского по пролетам лестницы, дающее символ его карьеры и завершающее его образ «демократа» и «душки». Массовость, динамизм, новый язык кино и особенно попытки диалектического показа видимого в кино-образах — остаются теми достоинствами, которые заставляют выдвигать Эйзенштейна на одно из первых мест в советской кинематографии. Срывы в индивидуализацию и героизацию, в самодовлеющий эстетизм и «вещизм», и погоня за самоцельными эффектами (разведение мостов и труп лошади в «Октябре») — являются теми недостатками, которые говорят о еще полностью непреодоленном наследии эстетических штампов (они, в частности, очень чувствуются в ряде отдельных кадров, которые нередко являются простым заимствованием «эстетики» изобразительного искусства эпохи классики).

Если Вертов занимает в революционном секторе позицию во многих отношениях ультралевую, то Пудовкин, напротив,

находится на правом его фланге. Пудовкин идет к пролетарскому кино от прогрессивного мелкобуржуазного искусства с его романтизмом и социально окрашенным психологизмом.

В отличие от Вертова и Эйзенштейна, Пудовкин необычайно эмоционален. Социальное он дает, исходя из индивидуального, от частного к общему. Его метод хорошо определил Эйзенштейн, говоря о «Конце Санкт-Петербурга»: «Ведь там в центре внимания не «поступь истории», а перерождение, падение и подъем одной частицы, переламывание психики этого парня-одиночки неумолимостью развертывающегося социального процесса. Для показа этого психологического процесса внутри мозговой коробки деревенского парня в ход пущена громадная машина войны, биржи, капиталистической конкуренции, революции. Громадная заслуга Пудовкина в том, что он, взявшись за индивидуально-психологическую тему роста классового самосознания деревенского парня, сумел вздыбить ее вовлечением в картину всех социальных факторов подобного перерождения и создать таким путем переключение в монументальные масштабы из частного эпизода в громадную эпопею».

Но определив хорошо метод, Эйзенштейн дал, по нашему мнению, неточную характеристику его целеустремленности. Индивидуально-психологическое Пудовкин привлекает с целью раскрытия через него обще-социального, классового. Последнее является его целью, а первое средством, а не наоборот, как полагает Эйзенштейн. Правда, надо отметить, что не всегда эти два плана у Пудовкина органически слиты. Индивидуальное берет временами верх. Так получилось в частности в «Потомке Чингиз-хана». Вначале дается личная драма, перерастающая в социальную («Кровь белого пролилась», «Встреча» потомка с партизанами и т. д.). Но затем все действие переносится на задачу раскрытия внутреннего психологического перерождения «потомка». Этот процесс отрывается от социальной основы, частное не перерастает в общее, и когда Пудовкин в конце пытается обобщить чувство ненависти «потомка» к империалистам до показа классовой ненависти всех угнетенных трудящихся Востока,— то оказывается, что это обобщение реально недостаточно подготовлено, так как сцены, показывающие угнетенные массы монголов (базар) и партизан, — глубоко реалистичные —

оттесняются в процессе развертывания действия личной драмой. Пудовкину не остается ничего другого, кроме символического эпилога, реально не подготовленного. Но эта символика не является моментом, определяющим творчество Пудовкина. Правда, в «Потомке» мы имеем ее усиление, но даже в этом случае она не лишает фильму ее огромной революционной значимости. Пудовкин характерен тем, что в центре его вещей стоят живые, действенные люди. В конце концов это является положительным по сравнению со схематизмом и «машинизмом» Вертова. Пудовкин показал себя также мастером довольно широкого охвата. До совершенства овладевший человеческим материалом, мастер четких кинематографически образных характеристик и показа типичного в сжатых формах — Пудовкин все же не может, конечно, считаться в той же мере новатором, как Эйзенштейн или Вертов. Его фильмы революционны, динамичны, они воздействуют непосредственно-эмоционально сильнее, чем фильмы Эйзенштейна и Вертова, но он достигает этого более традиционными средствами. Так, лишь в последних произведениях он подходит к проблеме показа человека во взаимодействии с вещами и природой (шкура зверя в «Потомке Чингиз-хана»). Обычно же вещи у него пассивны. Он не в такой мере диалектичен, как Эйзенштейн, он и не так конструктивен. К этим моментам он лишь приходит постепенно через революционную направленность своих вещей, углубление тематического охвата и психологически-окрашенный динамический реализм. В «Потомке Чингиз-хана» — многое говорит об этом (напр., сцена смерти партизана, данная сжато-реалистически с переходом к конструктивности, сцена расстрела и т. п.).

Таковы основные черты творчества главнейших представителей левого крыла советской кинематографии. При всем их громадном положительном революционном значении мы считали необходимым отметить и отрицательные моменты, присущие их работам. Это тем более необходимо, что влияние Эйзенштейна, Пудовкина и Вертова — огромно. Их образцы использует вся советская кинематография, — тем более ощутительны отрицательные моменты их произведений. Это важно и по условиям переживаемого нами момента, когда под на-

тиском враждебных пролетариату групп в кино происходит поправение ряда попутчиков и близких пролетарскому мировоззрению мастеров. Работы Эйзенштейна, Вертова и др. также не застрахованы от этого, и наличие в последних их фильмах излишнего эстетизма и формализма заставляет нас особо подчеркнуть данную опасность. В плане анализа левого сектора советской кинематографии хотелось бы отметить такую бесспорно заслуживающую внимания картину, как «Кружева» Юткевича. «Кружева» замечательны тем, что впервые ставят на реальную почву вопрос о создании фильма из рабочего быта. В сознании большинства кино-работников рабочий быт и до сего времени остается не «фотогеничным», т. е. не дающим достаточных выразительных данных для удовлетворительной фиксации его средствами кино. Теория «фотогении» в таком виде является реакционной теорией, стремящейся оправдать из имманентных свойств материала невозможность его кино-фиксации. На самом деле, именно сцены рабочего быта с его массовостью и коллективизмом дают наиболее благодарный материал для кино. Нет вообще вещей фотогеничных и не-фотогеничных самих по себе — есть определенные приемы кино-фиксации, рассчитанные на определенный круг явлений и вещей. С точки зрения эстетики и приемов буржуазного кино, рабочий быт конечно не фотогеничен. Приемлемость этой теории для многих наших кино-работников означает лишь их идеологическую ограниченность и непонимание задач и возможностей кино в условиях советской общественности.

В свое время С. Эйзенштейн указал на недостаточность масштаба в «Ухабах» и «Кружевах». По отношению к последним это едва ли верно. Недостаточность масштаба в данном случае определяется более узким пониманием темы. Заслуга этой фильмы не только в том, что она поставила общественно-актуальные вопросы и дала им в основном правильное разрешение, но и в умелом использовании средств кино. Без преувеличения можно сказать например, что проблема увязки частного и общего, личного и общественного разрешена в «Кружевах» лучше, чем в любой другой фильме. В «Кружевах» — личная судьба героев не выпадает из общего плана, а органически с ними увязана. Финал перерождения молотобойца (главного

действующего лица) и счастливое завершение его любви к комсомолке, которая помогает его перерождению, даются на фоне открытия клуба, символизирующего успешное разрешение проблемы борьбы с хулиганством в общественном плане (в масштабе производства и рабочего клуба) — даются органически увязанными с этим общественным планом немногими чертами, вполне однако достаточными и впечатляющими. Вместе с тем фильма убедительна по простоте и ясности формальных приемов, умело использующих ряд достижений передовых мастеров советского кино.

Развертывание революционного сектора советского кино в истекшем году сказалось в том, что мы имеем ряд фактов, свидетельствующих о приближении к нему молодых мастеров некоторых национальных кино. Мы имеем в виду прежде всего работы Шенгелая и Довженко. «Элисо» Шенгелая (Госкинпромгрузии), построенная во многом еще в приемах условно-театрального кино, содержащая приемы дешевого лубочного стилизаторства, некоторой ходульности и т. д. — выделяется своей установкой на развертывание массовых сцен и умелым показом массовых психологических коллизий, своей глубоко захватывающей ритмикой и действенностью. Едва ли правильно видеть в Шенгелае лишь интерпретатора приемов Пудовкина и Эйзенштейна. Он использует их убедительно на специфическом материале. Противоречивость и «незрелость» картины Шенгелая объясняются тем, что мы имеем в ней первые шаги к созданию подлинно революционного кино в обстановке значительной социально-экономической и идеологической отсталости, в условиях преодоления традиций национальной экзотики (на которую он и сам временами сбивается), символизма и т. д. Но и эти первые шаги примечательны своей уверенностью и темпераментностью, своими прогрессивными тенденциями. Примерно то же мы имеем у Довженко («Звенигора»). Последний также работает в окружении сентиментально-мещанских и националистических штампов украинской кинематографии. «Звенигора» — противоречивая вещь. Наряду с отдельными кадрами предельной социально-революционной остроты, массовыми сценами и динамичностью, здесь мы имеем национальную экзотику, не отстраненную попыткой сатирического истолкования; наряду с

подлинно-революционным языком кино — трафаретные приемы «красивости» западных фильм; наряду с лаконичностью, выразительностью — растянутость и, наконец, большую композиционную путаницу и косноязычность в пределах даже отдельных кадров. Если бы рассматривать «Звенигору» изолированно, то ее можно было бы считать явной неудачей, эклектикой, среди которой лишь случайно попадаются кадры подлинно революционной действенности. Но это было бы педантично и неверно. Несмотря на то, что отмеченные положительные, прогрессивные тенденции «Звенигоры» количественно незначительны,— именно им принадлежит ведущая роль. От них Довженко приходит к «Арсеналу», социально-напряженному, насыщенному революционным пафосом, пусть иногда еще наивным и лубочно поданным, но волнующим своей силой, своей глубокой эмоциональностью. Героем этой картины является революционный пролетариат Украины, темой — пролетарская революция.

И, наконец, мы имеем «Шанхайский документ», впервые показавший нам не «экзотический» Восток, столь излюбленный нашими национальными кино-организациями, а подлинную, незабываемую картину жизни и борьбы угнетенных трудящихся масс Китая. «Шанхайский документ» с наибольшей убедительностью показал достоинства конкретной действительности как материала кино, конкретной действительности, данной с классовой точки зрения.

Суммируя итоги 1928 г. для революционного сектора советской кинематографии, необходимо подчеркнуть его рост за счет выдвижения ряда молодых режиссеров и отметить увеличение продукции данного сектора. Здесь мы несомненно имеем все большие успехи по линии овладения актуальной тематикой и рост по линии отыскания новых форм. В основном этот рост и развитие идут по двум путям — психологического реализма и конструктивизма (с попутным использованием ряда иных стилей) — и одинаково направлены к созданию нового стиля советского кино, который должен использовать и элементы конструктивизма и элементы психологического реализма. Этот стиль уже сейчас намечается в ряде упоминавшихся выше фильм. Его основными признаками являются—диалекти-

ческий метод в построении кино-произведения, приемы конструктивности при реалистическом подходе, максимальное использование специфических кино-средств выразительности, показ не людей, вещей или замкнутых переживаний, а процессов в их динамическом развертывании и единстве отдельных проявлений и сторон данного процесса, показ общественно-значимого. Прежде всего — ясная практическая установка на обслуживание конкретных потребностей социалистического строительства (признание социальной Суикциональности кино).

Дальнейшее развитие советской кинематографии пойдет по пути развертывания данного процесса, в результате которого складывается новый тип кино-искусства, принципиально отличный от кино в буржуазном обществе, исходящий из мировоззрения пролетариата и адэкватных ему художественных форм. Это будет пролетарское кино.

II

До 1927/28 г. мы имели всего пять-шесть вещей действительно революционных — отделенных от нашего кино-середняка громадной дистанцией. При этом весь «кино-середняк» был почти на 100% заражен мещанской идеологией и эклектикой. Получался зияющий разрыв, и эти несколько революционных картин, представляющих левый сектор нашей кинематографии, при всех своих достоинствах не могли противостоять массовой продукции, находившейся целиком в плену антипролетарских тенденций. Процесс преодоления последних является длительным и тяжелым. Мы видели, что к настоящему времени революционный сектор кинематографии значительно расширился. Это произошло благодаря растущей активности пролетариата в период культурной революции. Но наступление пролетариата в области кино вызывает не только процессы, уже отмеченные нами, как развитие от революционного кино к пролетарскому, но одновременно и глубокие сдвиги в основном массиве кино — в его мелкобуржуазном секторе. Часть последнего все энергичнее начинает развиваться в направлении к революционной кинематографии; последняя же, расширяя круг своего воздействия, все более и более становится ведущим сектором советского кино. Если применить здесь тер-

мины литературы, то можно было бы сказать, что мы имеем дело с созданием кадра «попутчиков» и постепенным переходом их на рельсы революционного кино.

Но эту группу нельзя считать устойчивой, стабильной. При всей прогрессивности и приближенности к левому революционному сектору, представители данной группы испытывают значительные колебания, так как в конце концов они являются представителями непрерывно расслаивающейся, неустойчивой мелкой буржуазии. В зависимости от социальной конъюнктуры они могут приближаться к пролетарской идеологии или наоборот — отходить от нее. В последнее время мы имеем ряд примеров, хорошо иллюстрирующих это положение. Так Червяков — один из лучших представителей «попутничества» в кино,— который в своей картине «Девушка с далекой реки» пытался соединить индивидуально-интимный лиризм с социальным пафосом и дал в общем вещь социально-оптимистическую — в следующей картине «Мой сын» почти совершенно отстраняет социальные моменты. Ставя проблему «измены», семьи и отношений мужа к изменившей жене, он рассматривает ее как моральную, психическую, необычайно заостряя вопрос в этой плоскости. Проблема превращается во «всеобщую», над-бытийную и над-социальную. Естественно, что в ее художественном воплощении и разрешении Червяков идет по линии сгущения субъективно-психологических переживаний, отрешенных от социальной обстановки и быта, по линии введения экспрессионистических приемов. Вместо бодрого оптимизма «Девушки с далекой реки» — здесь доминируют пессимистические ноты и болезненная заостренность постановки вопроса.

Другой, правда далеко не однозначный пример мы имеем в фильмах Протазанова. Протазанов конечно несравним с Червяковым. Он — типичный представитель наиболее консервативных форм дореволюционной кинематографии, связанный с мировоззрением мещанских групп. Несмотря на это, Протазанов дал в начале года картину «Дон Диего и Пелагея» на тему о бюрократизме и сумел, хотя и не очень глубоко, но все же вскрыть его общественно-отрицательные стороны. Зато в «Белом орле» он снова вернулся к бутафорности и идеологической никчемности прежних своих штампов.

Отмеченные нами факты характерны не только для Червякова или Протазанова. Они характерны для всей группы «попутчиков». Ряд представителей этой группы проделывает в настоящее время некоторый сдвиг вправо, в связи с обострением классовой борьбы в стране и усилением нажима буржуазных и мещанских групп на попутчиков. Первая половина года дала нам такие картины, как «Инженер Елагин», «Пленники моря», «Девушка с далекой реки», «Дон Диего и Пелагея», «Проданный аппетит», «Дом в сугробах», «Ухабы» и др. Вторая половина года идет под знаком «Каторги», «Саламандры», «Белого орла», «Седьмого спутника», «Капитанской дочки» и им подобных «шедевров». Это обстоятельство, отнюдь не случайное, заставляет нас говорить о том, что среди «попутнического» сектора кино происходят непрерывные сдвиги.

Положительным для более прогрессивных слоев мелкобуржуазного кино является стремление к революционной тематике. Но в интерпретации соответствующих тем представители этих групп еще не всегда находят нужные пути. Зачастую это превращается в довольно легкое скольжение по теме, чисто внешнюю широту размаха. Так например, «Проданный аппетит» Охлопкова, поставивший задачу кинофикации известного памфлета Лафарга, остался в основном довольно остроумной, но социально почти не заостренной сатирой. Показ физиологических страданий и ощущений, игра на бросающемся в глаза чисто внешними данными типаже, акцентирование отдельных моментов — вот к чему сводится весь фильм. Социальный смысл сюжета не вскрыт. На него есть намеки лишь в надписях, оставшихся не реализованными в кино-образах. В одной из сцен банкир говорит: «Рабочие за меня работают... Ученые за меня думают...» и т. д. Сцена давала прекрасные возможности показа эксплоатации трудящихся в капиталистическом обществе. Для этого нужно было в кино-образах показать, что рабочие действительно на него работают, ученые думают и т. д., подчеркнуть цинничность этой фразы в устах банкира. Но у Охлопкова это наиболее ответственное место осталось нереализованным в кино-образах. Поэтому кажущаяся широта темы остается чисто внешней, органически не проработанной. Но даже такая постановка темы заставила прибегнуть к интенсивным фор-

мальным средствам, хотя и о последних нельзя сказать, что они органически усвоены и проработаны. Но все же ряд конструктивных приемов,— умелое владение пространством, динамичность развертывания действия и вместе с тем лаконичность образов, — заставляет видеть в картине Охлопкова целый ряд ценных моментов.

Преобладание внешнего подхода к теме можно отметить в таких фильмах, как «Китайская мельница» (режиссер Левшин), «Дом на Трубной» (режиссер Барнет), «Два друга, модель и подруга» (режиссер Попов) и др. Социальное раскрытие темы здесь также отстраняется поверхностно легким ее истолкованием. Элемент скользящего эксцентризма и неглубокого юмора характерен для них. Эти фильмы уже отходят от субъективистического психологизирования и пассивной замкнутости, но, беря тему более широко, ставя в основу самое действие, — они воспринимают его довольно внешне.

Сведение общественно-значимых проблем к индивидуальным переживаниям, к замкнутой драматической коллизии иллюстрируется такими фильмами, как «Ухабы», «Любовь втроем» (3-я Мещанская — Роом), в значительной мере «Домом в сугробах» (то же есть и в «Парижском сапожнике», но там общественная направленность и акцентировка сюжета все же преодолевает ряд субъективно-психологических срывов) и т. п. Особенно показательны «Ухабы». Производство и рабочий быт не участвуют органически в «Ухабах». Попытка придать проблеме общественный смысл дана в основном через сцену показа сочувственного отношения рабочих, присутствующих на клубном спектакле, к словам Тани, с которыми она обращается (играя роль «покинутой») к бросившему ее Павлу: «Нельзя так обращаться с женщиной». В результате давления общественного мнения и происходит будто бы перерождение Павла, но это выходит надуманно и неубедительно. К тому же вопрос разрешен в духе чисто мещанской семейной морали.

Идеологическая противоречивость и формальная эклектичность мелкобуржуазного кино является основным его свойством. С одной стороны, есть стремление у наиболее его прогрессивных представителей приблизиться к сознанию и фиксации общественно значительного, с другой — постоянные срывы

в индивидуалистичность, антисоциальность, антиобщественный психологизм. С одной стороны — заимствование прогрессивных формальных приемов мастеров революционного кино, с другой — повторение избитых шаблонов декоративного эклектизма, актерских штампов камерного театра и т. д. Субъективный психологизм и театральность — вот признаки этого течения. С помощью этих приемов, с помощью интерпретации советской действительности под углом зрения мелкой буржуазии — представители его нередко создают фильмы, искажающие советскую действительность. Прогрессивная часть их не может еще отрешиться от этих приемов и только через их постепенное преодоление имеет возможность совершать поступательное развитие в направлении к революционному кино. Их произведения, как правило, построены на субъективно-драматических, замкнутых коллизиях, общественное они воспринимают через индивидуальное. Попытки к раскрытию социального приводят нередко к чисто механическому соединению никак не связанных между собой частей произведения. Как на образцы такого разрешения вопроса можно указать на две фильмы: «Земля в плену» и «Пленники моря». Как известно, «Земля в плену» за границей необычайно легко превратилась в «Желтый билет». Протестовавшие против этого факта не учли того, что 2-е название органически ближе фильме, нежели первое[1].

И в самом деле, как построена фильма? Действие начинает развертываться как будто в широко-социальном плане. Дается картина взаимоотношений богатого землевладельца-помещика и бедняка-крестьянина, разорения и обезземеливания последнего, т. е. дается социальная драма крестьянина дореволюционной России (правда, довольно сентиментально), на фоне которой только и может быть понятна личная драма. Они увязаны. Но затем этот социальный охват суживается и пропадает, остается личная драма мужа и жены, трактованная типично по-мещански, в форме наивно-слезливой мелодрамы. «Попутно» взятый «желтый дом» становится на самом деле центром картины и обыгры-

[1] То же произошло с «3-й Мещанской», «органически» превратившейся на Западе в ... «Кровать и софа».

вается с рвением, достойным лучшего применения. «Земля в плену» — исчезает, остается «желтый билет», для которого все эти «социальные потуги» были лишь благовидным прикрытием. Еще более интересная вещь случилась с фильмой «Пленники моря». У нас она шла во вполне благопристойном «советском виде». В ней была однако некоторая странность. Дело в том, что в начале фильмы введен роман героя (командира подводной лодки Филиппова) с девушкой, встреченной в поезде. Роман этот не имеет окончания, а девушка исчезает. Но когда фильма попала за границу, то там этот роман оказался с концом и даже вполне благопристойным: с поцелуями и проч. За границей центральное место в фильме заняла любовная интрига, а все остальное явилось лишь дополнением, помогающим ее развитию. Из этого можно сделать вывод — насколько легко из «советской», казалось бы, фильмы сделать типичную мещанскую драму. В картинах Эйзенштейна, Вертова, Пудовкина такие чудесные превращения невозможны. Но в фильмах, которые являются плодом мелкобуржуазной идеологии, они проделываются очень легко. В них в большинстве случаев мы имеем, под прикрытием советского революционного сюжета, типичные образцы мещанских мелодрам. Данное обстоятельство сказывается иногда и в произведениях мастеров, более близких к революционному кино. Из «Инженера Елагина» с бо́льшим успехом можно сделать семейную трагедию, нежели картину, разрешающую общественно-значимый вопрос.

Тот факт, что картина была воспринята очень положительно, в значительной степени объясняется особой актуальностью темы, совпавшей с шахтинским процессом. Но при всей своей двойственности, при всех отрицательных качествах, картины, принадлежащие прогрессивным группам попутчиков, положительны и ценны на фоне рядовой советской кино-продукции. Их тенденции к социально-значимой тематике должны быть отмечены как показатель того процесса постепенного приближения к революционному искусству лучших из попутчиков, который мы наблюдаем и в других видах творчества. Этот процесс иллюстрируется не только на примере работ Червякова, Эрмлера, Роома или Охлопкова. Он захватывает все большие

и большие группы мелкобуржуазного сектора кино. Громадное значение имеет не столько факт приближения к революционной кинематографии отдельных представителей мелкобуржуазного сектора — хотя бы они и являлись талантливыми мастерами, как Червяков и др.,— сколько факт постепенного завоевания основного его массива. Первая стадия этого процесса выражается в настоящее время в создании советского «середняка». Когда многие теперь жалуются, что нас давит «кинематографический середняк», то забывают о том значении, какое этот середняк имел и имеет в развитии нашего кино-искусства. Положительным является уже и то, что сейчас «середняк» переходит на советскую тематику. В результате этого конечно не могут сразу появиться революционные, выдержанные идеологически картины, но сама установка на советскую тему — а главное, на попытки ее общественно-правильного истолкования — помогает преодолению мелкобуржуазной идеологии.

Вот почему необходимо особо отметить этот процесс. Мы должны конечно вскрывать отрицательные черты «советского середняка», иногда совершенно искажающие ту или иную тему, должны бороться за улучшение «середняка с советской темой», но отмечая в то же время и положительные стороны, даже если они затушеваны.

Положительная роль этой категории фильм, отражающих стремления прогрессивной части мелкой буржуазии, совершенно ясна.

Припомним, что именно истекший год дал нам рост советской общественно-значимой тематики за счет «середняка». Если взять например комедию, это будет хорошо заметно. До истекшего года мы имели в качестве типичного образца комедии «Процесс о 3 миллионах», «Закройщик из Торжка», «Девушка с коробкой» и т. п. фильмы, построенные в плане мещанского комедийного стандарта. Фильмы эти копировали скверные образцы западных комедий, создавших тип ограниченного, но всепобеждающего героя, приходящего в результате к личному счастью (или в виде семейной идиллии, или в виде чудесного обогащения и т. п.). Эта комедия, усыпляющая чувство общественного сознания через апелляцию к собственническим инстинктам, к субъективно-животной огра-

ничтожности,— стала образцом и для советского кино. Ее отличие — в примитивности приемов и в «комизме ради комизма» [примеры последнего времени: «Кукла с миллионами» (Межрабпом),«Октябрюхов и Декабрюхов» (Вуфку), «Знойный принц» (Совкино) и др.] Данная традиция была нарушена в истекшем году такими комедиями, как «Два друга, модель и подруга» (Попов), «Китайская мельница» (Левшин), отчасти «Дон Диего и Пелагея» (Протазанов). В них мы имеем дело с попытками комедийного оформления социально-значимых тем, с попытками поставить в плане комедии значительные общественные проблемы. Правда, в них налицо еще непреодоленная поверхностность, эксцентричность, влияние старых комедийных трафаретов, но они все же впервые поставили вопрос о создании социальной комедии на реальную почву. В этом же плане можно рассматривать и «Дом в сугробах» (Эрмлер).

Те же сдвиги мы имеем и в других жанрах. «Альбидум» (Межрабпомфильм, Оболенский), говорящая о борьбе за новую сельскохозяйственную культуру, «Большие и маленькие» (Совкино, режиссер Бассалыго), посвященная борьбе детей за коммуну, «Право на жизнь», «Светлый город» (Совкино, Преображенская), «Зеленый шум» и «Сместся жизнь» (Совкино, Усольцев, Граф) — вот образцы того советского «середняка», который прежде всего характеризуется четкой установкой на актуальную тематику, предпочтительно беря узкий сюжетный материал в плане затрагиваемого вопроса и на нем пытаясь разрешить проблему через конкретный, не претендующий на оригинальность или широкие обобщения, показ данного материала.Фильмы эти мало заметны, они не дают формально ничего нового и характеризуются несложностью развития сюжета.

Характерной особенностью для этой группы является, как уже указывалось, противоречивость установки на социальную сюжетику и тяготения к замкнутости индивидуального быта и переживаний. Семейное и личное заслоняет чаще всего общественное («Чортова баба» — Межрабпомфильм). Сюжет они развертывают преимущественно на очень узком материале. Человек с его субъективными переживаниями стоит в центре их произведений. Массовых сцен почти нет. Пейзаж и вещи даются лишь как дополнение к переживаниям и действиям

героев, как пассивное окружение. При таком подходе формальные возможности также довольно ограничены. Обычное, основное здесь приемы психологической игры (выражение лица, жестикуляция и т. п.), резкое выделение индивидуальных качеств и действий героев. Актерские штампы камерного, психологического театра преобладают (напр. в «Инженере Елагине» — игра Монахова и др.). Соответственно этому актер и драматическое действие в пределах одного кадра занимают в таких фильмах значительное место. Монтаж становится необычно вялым, действие однообразно. Вопросы композиции не ставятся так широко, как у мастеров революционной кинематографии. Поскольку действие протекает в пределах замкнутого интерьера, вопросы выработки четких и выразительных приемов кино-языка, неизбежно встающие при широком охвате темы в массовых сценах, здесь почти не ставятся. Тем более не приходится говорить о конструктивных приемах. Напротив, задачи всестороннего обыгрывания интерьера и строго-ограниченных пространств, задачи акцентирования «неповторимой» выразительности лица и жестов — требуют применения приемов детализующих и выделяющих.

В них наиболее существенна конечно ориентация на советскую тематику и здоровый общественный оптимизм. Эта ориентация, распространяясь на все более значительные рядовые кадры кинематографии, помогает преодолению засилья реакционно-мещанских традиций в советском кино. Традиции «Золотой серии», «красивых» и сентиментальных антиобщественных картин, господствовавших до последнего времени в сфере массового потребления кино, постепенно вытесняются «середняком с советской темой». Однако признание за ним этой положительной роли не должно мешать видеть его недостатки.

«Середняк с советской темой» выполнит свою роль только в том случае, если будет прогрессировать в направлении к более глубокой трактовке советских тем как социальных, если от пассивно-регистрирующих приемов перейдет к активно организующим и преодолеет индивидуалистические тенденции и штампы камерного искусства.

III

Особую группу мелкобуржуазного кино составляет группа эксцентриков (Фэксы). Эта группа, при кажущейся «революционности» их картин — особенно в формальном отношении, поскольку они применяют активизирующие приемы экспрессионизма в противовес пассивным, трафаретным приемам натурализма или «художественного» реализма, — вовсе не революционна. Разрешение той или иной темы идет у них в плане совершенно не реальном, в плане апелляции к духовным категориям, как неким абсолютам. В этом отношении Фэксы близки отчасти романтикам XIX века. Они ищут таинственное, подсознательное, ищут скрытые пружины исторических и социальных событий в болезненных изломах психики. Так например, «Союз великого дела» (или ранее «Шинель») дан в плане какой-то предопределенности события, рассматривается как результаты скрытых и непознаваемых сил «судьбы». Кто не помнит жуткого образа Акакия Акакиевича в «Шинели», кто не помнит Медокса в «Союзе великого дела»?

Б. Эйхенбаум в своей статье «Как сделана «Шинель», говоря о стиле гротеска у Гоголя, в сущности очень удачно охарактеризовал приемы Фэксов. «Стиль гротеска требует, чтобы, во-первых, описываемое положение или событие было замкнуто в маленький до фантастичности мир искусственных переживаний... совершенно отгорожено от большой реальности, от настоящей полноты душевной жизни, и во-вторых, чтобы это делалось не с диалектической и не с сатирической целью, а с целью открыть простор для игры с реальностью, для разложения и свободного перемещения ее элементов, так что обычные соотношения и связи (психологически и логически) оказываются в этом заново построенном мире недействительными и всякая мелочь может вырасти до колоссальных размеров». Достаточно припомнить здесь приемы «Союза великого дела». Восстание там действительно «совершенно отгорожено от большой реальности» и дано рядом экспрессионистически заостренных приемов. Жуткая сцена, когда над попавшим в игорный дом Сухановым издеваются Медокс, шулера и проститутки, вырастает в фантасмагорию, так же, как сцена издевательства

над Акакием Акакиевичем в «Шинели». Так совершенно отстраняется реальность, заменяемая болезненной напряженностью «внутренней», «духовной» жизни индивидуума. Экспрессионист исходит не из реального мира, а конструирует свой, особый мир «изнутри», из своего «духа». Преодоление мира здесь не пассивно, а действенно. Оно совершается в процессе действия, движения. Идеология экспрессионизма и его методы являются выражением мироощущения распадающихся мелкобуржуазных групп.

Мы останавливаемся на творчестве Фэксов, потому что они являются наиболее типичными представителями экспрессионистического течения в советском кино. В ряде работ других мастеров мы можем найти отдельные моменты экспрессионизма (в частности мы указывали на частичное присутствие их в последней работе Е. Червякова: «Мой сын»), но ни у кого они не достигли такой полноты и завершенности, как у Фэксов. Поэтому мы считаем нужным сказать о них как о типичных представителях данного течения, хотя в порядке обзора продукции 1928 г. Фэксы остаются вне плана настоящей статьи, так как за этот год они не выступали со своими работами.

Одновременно с этим, в качестве симптомов разложения мелкобуржуазной идеологии в кино, мы имеем в ряде случаев повышенный интерес к патологическим сценам, к болезненным сторонам быта и психики, с намеренным их выпячиванием, к эротике. В качестве примера можно было бы указать работы Роома (эротические аллегории в «Ухабах», выпячивание истеричности и безвольности и т. п.). Они вырастают стилистически на том натурализме, который является характерным для мелкобуржуазного кино. В данном отношении Роом отчасти связан преемственно с Кулешовым, который, замкнувшись в проблемы индивидуальной психики, также пришел в ряде своих работ к заострению патологических моментов. Эти рецидивы мещанского индивидуализма и интерес к особенно изломанным проявлениям психики человека характерен для наиболее индивидуалистических групп мелкой буржуазии и интеллигенции.

Мелкобуржуазная идеология, сталкиваясь с революционной и социально-значимой тематикой, не может не исказить

последнюю. Но если еще в работах более прогрессивных мастеров это искажение не так ясно выступает и во многих случаях представляет собой мертвый груз, от которого они постепенно освобождаются, то в работах более далеких от революции режиссеров искажение советской действительности в плане мелкобуржуазного сознания приводит к явно антиреволюционным произведениям. Мелкобуржуазные группы неустойчивы. Мы уже указывали на то, что в связи с обострением классовой борьбы наблюдается поправение представителей мелкобуржуазных течений в кино.

Наряду с ростом революционного кино и увеличением прогрессивных тенденций в наиболее близких пролетариату слоях мелкой буржуазии происходит усиление и антиреволюционных тенденций, выражающих интересы реакционных общественных слоев — новых буржуа, кулачества, реакционной сменовеховской интеллигенции и т. д. Они давят на мелкую буржуазию и принуждают представителей последней служить им.

В советской кинематографии имеется тяжелое наследие дореволюционного кино, с его националистически-шовинистической идеологией, с бутафорностью декоративно-эклектического или сентиментально-подслащенного «стиля». Это наследие еще не преодолено. Оно продолжает накладывать печать на громадный процент выпускаемых фильм. Оно не висит в воздухе, а поддерживается фактом существования отсталых форм хозяйства, быта и общественных отношений, оно поддерживается косностью идеологии мещанства и враждебных революции групп, оно, наконец, находит себе богатую почву в национальных кино, где эти отсталые формы особенно сильны. Не случаен тот факт, что Госкинпром Грузии поставляет идеологически развращающие картины, патологию, эротику и проч. Не случаен и необыкновенный интерес Узбекгоскино к кинофицируемым им романам Дюшена, с его гнилой экзотикой европейского буржуа-колонизатора, приправленной сентиментальной жалостью к эксплоатируемым («Тамилла», «Проклятая» и др.).

Все это факты одного и того же порядка, на которые надо обратить сугубое внимание. Именно в силу подобных условий

так легок переход от «Дон-Диего и Пелагеи» к «Белому орлу» и т. п.

Мещанство, которое и раньше сильно давало себя чувствовать в советском кино, накладывает свою печать на значительную часть наших картин. Вместе с сентиментализмом и подкрашиванием, с кажущейся «современностью», пролезают в кино-фильмы соблазнительные картины мещанского разврата, «институты красоты», ходульные герои, «роковые» страсти, «поцелуи Мэри», «ужасы» и т. п.

Продукция 1928 г. дает яркие примеры этому. Вот например фильма «Свои и чужие» (постановка Ю. Тарича, переработка Х. Херсонского), год назад запрещенная Главреперткомом как идеологически невыдержанная, и после перемонтажа все-таки пошедшая по экранам,— совершенно исказившая студенческий быт, показав его сентиментально и подслащенно. Именно в этой картине фигурирует «институт красоты», которым нэпман соблазняет вузовца. Падение из-за «института красоты» — разве это не пикантная сцена в мещанском духе? «Цемент» (произв. Вуфку), омещанивший тему о социалистическом строительстве и показавший пролетария и партийца Глеба в образе «душки-парикмахера»; «Каторга», исказившая облик революционеров-ссыльных; «В тряпье» и многие другие фильмы имеют своей единственной задачей воплотить мещанское представление о революции и советской действительности.

Наша кино-критика слишком оппортунистична по отношению к подобным фильмам, которые нередко объявляются даже «завоеваниями» советского кино. Критик «Кино-газеты» — Арсен в отзыве о «Каторге», например, сравнил даже режиссера ее Райзмана с Мейерхольдом и вообще сочинил такую «идеологию», что можно принять «Каторгу» за подлинно-революционную вещь. А на деле эта эклектическая и невероятно ходульная «драма» является типичным образцом конкретного воплощения мещанской идеологии в кино. Для мещанина типично рассматривание жизненных явлений как результата столкновений «сильных страстей» героев с выдающимися характерами. «Каторга» идет именно этим путем. В ней нет реального действия и реальных лиц — в ней есть одни «переживания», причем

последние даны очень примитивно. Картина построена вся примерно на таких сценах: заключенные сидят или спят, по коридору крадутся звероподобные тюремщики во главе с начальником Острбейло (почему они должны красться?); они входят в камеру, и начинается немая «сцена»: тюремщики стоят против ссыльных, ссыльные стоят против тюремщиков, и обе стороны усердно вращают глазами, трагически или пронзительно смотрят друг на друга, усиленно «переживая», т. е. изображая у себя на лице кишение страстей и чувств, подергивая плечами, вздрагивая и бурно колыхая грудь. Утрированная жестикуляция, достойная самых шаблонных детективов, театрально-ходульные герои, перемежаются с безотрадной символикой, наплывами и неразберихой. Конечно здесь и «яд», и «злодей» (начальник тюрьмы), и страдающая добродетель, и пстина (герой — ссыльный), и все прочие трафареты, как полагается в мещанских трагедиях. Стилистически картина представляет жалкую эклектику. Обрывки экспрессионизма, перемешанные с символистическими потугами и лубочными приемами, натурализм, переплетающийся с приемами гротеска — создают невероятную мешанину, совершенно лишенную какой бы то ни было цельности. Мы уже не говорим здесь о том, что мещанская трактовка ссыльных как пассивно-страдающей группы, находящей выход только в отравлении (с целью дать знать на волю), подчиняющейся приказу итти в церковь и т. д., является явно неприемлемой. Такая трактовка уже вызвала справедливый отпор о-ва политкаторжан.

Но нам было важно подробно остановиться на этой картине, вызвавшей так много восторженных отзывов, чтоб показать типичный образец мелкобуржуазной интерпретации революционного сюжета. Истеричность и достоевщина на фоне пассивности и сентиментальных страданий, рассчитанных на чувствительного обывателя, индивидуализированные герои — все это глубоко типично для мещанской идеологии, пролезающей в советское кино под прикрытием «актуальных» сюжетов. Московское отделение политкаторжан и ссыльно-поселенцев очень мягко отозвалось о фильме, указав, что: «Вся идеологическая установка фильмы, в лучшем случае, является индивидуалистической и мелкобуржуазной». Фильма «Каторга» не

только мелкобуржуазна, она реакционна, она — конкретный образец гнилой идеологии и эстетики мещанина, протаскиваемых в советское кино.

«Каторга» не является исключением. Она типична для некоторой части нашего кино. Опаснее всего то, что в подобных вещах мы почти, как правило, имеем дело с установкой на революционный, общественно-значимый сюжет. Последний превращается в мещанскую мелодраму. Ярким примером этого может служить хотя бы «Саламандра». Революционный сюжет здесь омещанен. Он сведен к слезливой и пикантной мелодраме с трафаретным счастливым концом. Здесь есть все, что полагается в этих случаях: и «коварный обольститель» (принц Руперт), и романтический, «ужасный» злодей (патер) в черной сутане, нарастание всяких страстей и т. д. Мещанская мелодрама вытесняет общественный характер темы, и Ланге, долженствующий олицетворять революционера-ученого Камерера, превращается в чудака, помешанного на саламандрах и почему-то преследуемого сонмом «злодеев».

Одним из образцов мещанской пошлости является картина, выпущенная ленинградской фабрикой Совкино: «3-я жена муллы». Здесь также действует «злодей» и «поруганные добродетели» в перемежку с иными оперными персонажами. Герои делают напыщенные жесты и говорят цветистым языком. «Я был бы счастлив, Айша, если бы твоя дочь сделалась нашим ребенком» — говорит герой (Изакир) своей возлюбленной. Этот герой, выведенный как положительный тип активиста-общественника, вообще только и делает, что самовлюбленно позирует, резонерствует и дает витиеватые советы. Рецептура таких картин проста — сначала все идет очень жалостливо, героя или героиню постигают всевозможные беды, затем сразу и не мотивированно наступает «торжество добродетели». Неграмотные становятся грамотными, пассивные — активными, забитая женщина националка — превращается в самую передовую активистку. Попутно действие засоряется в таких фильмах плохими детективными сценами, экзотикой, щекочущими нервы обывателя подробностями любовных сцен и т. п. «деталями», становящимися главным. Чтобы оправдать наличие этих «деталей», дают картины рабочей жизни

или производства («Чадра»), чистенький детсад («3-я жена муллы») в качестве «достижений» и «нового быта». Но эти картины всегда почти не увязаны с характером разработки темы в целом и являются лишними. Подобную мешанину венчает «счастливый конец», с объятиями, поцелуями или другими подходящими по теме сентиментами. Наряду со значительными дозами эротики и порнографии в подавляющем большинстве картин этой категории — создаются фильмы, целиком пронизанные упадочническими извращениями и эротикой. Таковы «Блуждающие звезды» (Вуфку, реж. Гричер-Черикover, сцен. Бабеля), заполненные показом проституции, «Закон и долг» (Госкинпром Грузии, по ром. Цвейга «Амок»), где эротика прикрыта жалостливым показом жестокого обращения белых плантаторов с туземцами, что не мешает далее изобразить любовные утехи особенного, «экзотического», жанра, столь ценимого в некоторых кругах буржуазного общества как «цветная любовь». Причем все это дано с патологической окраской. Тоже отчасти можно сказать и про ряд никчемных вещей Узбекгоскино («Прокаженная» — реж. Фрелих). Рекорд в этом отношении принадлежит Госкинпром Грузии. Картина «Женщина с ярмарки» (реж. Макаров, по ром. О'Нейля) переполнена психо-патологией и половыми проблемами. Старый фермер женится на молодой женщине, она сходится с сыном, у них родится ребенок. Сын уговаривает ее удушить старика, а она, не поняв, душит ребенка. Вокруг этого и навертывается груз «ужасов» и необыкновенных, болезненных переживаний, груз эротики и уродливого. Отметим еще «цыганщину», которая также нашла место в таких фильмах, как «Цыганская кровь» (Госкинпром Грузии) и в известной мере «В погоне за счастьем» (Вуфку).

Другой особенностью мелкобуржуазного кино является народнически-сентиментальная трактовка деревни. Шедевром в этом отношении можно считать «Баб рязанских». Деревня с гармоникой и плясками, яркая и цветистая, деревня как декоративный фон для развертывания типичных мелодрам и трагедий — деревня, которую как будто не задели революционные сдвиги — вот какой предстает она в большинстве фильм. «Могила Панбурлея» (Совкино, реж. Сабинский), которая

должна была по замыслу показать деревню революционного времени, оказалась никчемной «плясовой» картиной, народнически-сентиментальной, оказалась вредной, идеологическим провалом. «Сторона лесная» (Совкино, реж. Кроль), говорящая о борьбе советской артели и частника, не только заслоняет проблему социальной диференциации и классовой борьбы в деревне любовной интригой, но и не дает действительного облика советской деревни, также подменяя его слащавым народничеством и «художественной» этнографией. Еще показательнее фильма Вуфку — «Василина» — где деревня дана в духе рококо и карамзинского сентиментализма. Крестьянская девушка, ставшая помещичьей любовницей, дана как типичная «барышня-крестьянка», что не мешает ей срочно превратиться в самую настоящую работницу, когда ее барин выгоняет. В рядовую мещанскую мелодраму превратилась и фильма «Золотое руно», трактующая деревенский быт.

Не меньшим искажениям подвергаются исторические темы. Таковы картины: «Кастусь Калиновский» (Совкино и Белгоскино, реж. Гардин), где восстание 1863 года подано в националистической трактовке, а Калиновский сделан ходульным героем и особое внимание обращено на пикантные моменты «разложения» угнетателей; невероятно сентиментальная «Ася» — омещанившая шестидесятников, с «чувственной» любовью; работы по сценариям Шкловского («Капитанская дочка» Совкино и «Казаки» Госкинпром Грузии), который в «Капитанской дочке» «изобрел» новый метод осовременения — перевернуть героев Пушкина вверх-ногами — в результате чего Гринев становится недорослем, а Маша — мещанкой, что однако не спасает фильмы от путаницы и идеологической неприемлемости; «Булат Батыр» (Совкино, реж. Тарич) и «Хаз Пуш» (Арменкино, реж. Бек-Назаров), в которых, несмотря на все старания социально-классово раскрыть тему, дается чисто внешняя картина событий, не осознанная органически и преподнесенная в батальных и декоративных приемах «доброго старого времени»; сентиментальная картина Вуфку «Тарас Шевченко» и др... Весьма распространено искажение революционных тем через мещанскую трактовку, в результате чего получается ходульная и жалостная мелодрама, с «революционной» приправой («Муть» Вуфку, «Тени Бельведера» Вуфку и др.).

Если таков мелкобуржуазный и мещанский сектор кино по своему психологическому эквиваленту и по своей тематике — то в отношении стиля — он конечно не может дать ничего нового. Повторение избитых приемов «художественного» реализма, т. е. просто идеализированного показа действительности, эклектическая стилизация и декоративность, совершенное отсутствие единой и цельной композиции, предельная детализация и психологизация без осознания темы, как чего-то целого, отсутствие использования динамических средств кино, неумение использовать специфические кино-приемы и тяготение к лубочно-бульварной литературе и к камерному театру — вот основные черты этих фильм.

Революционная кинематография, осознавая специфичность кино, идет по пути освобождения от копирования литературных или театральных приемов. Характерная черта мелкобуржуазного кино с его субъективизмом и психологизмом, с его чисто внешним подходом заключается в том, что в основу здесь кладется игра актера, вокруг которой располагается все действие. При таком подходе ничего не остается лучшего, как использовать богатый опыт буржуазного театра, разработавшего до предельной тонкости приемы и методы впечатляемости через игру актера-индивидуума, приемы раскрытия индивидуальной психики и переживаний. Так кино делается лишь копией театра. Но в распоряжении кино имеются такие средства, которые позволяют ему преодолеть пространственную и временную замкнутость театра, преодолеть его статичность и субъективность. Использование этих средств возможно однако только в условиях господства пролетариата, выдвигающего в качестве основных требований лозунг массовости искусства, его приближения к коллективу, отказа от субъективных художественных методов и замены их диалектическими методами. Революционное кино коллективистично. Оно утверждает свои методы как конкретную форму классового мировоззрения пролетариата, оно утверждает социальную значимость и роль кино. Буржуазное и мелкобуржуазное кино — реакционное по своей идеологической установке и по формам — стремится выдать себя за надсоциальную форму, призванную доставлять художественное наслаждение. Эти тенденции особенно четко

проявились за истекший год. Наряду с паникерскими криками мелкобуржуазной критики о «кризисе» революционной кинематографии (при этом громче всех кричат те, которые лишь вчера содействовали успеху мещанских картин), укрепляется старая теория о самоцельности и надклассовости искусства.

Под знаком борьбы против «середняка» защищается необходимость широкого «кино-изобретательства». Никто конечно не станет возражать против эксперимента, конкретно-ориентированного и направленного на задачи строительства подлинной советской кинематографии. Но теория «кино-изобретательства» в том виде, как она проповедуется Шкловским и др., направлена к оправданию самодовлеющего формального эксперимента. Наряду с этим выдвигаются и другие требования более широкого порядка. Прежде всего, автономия кино-групп как производственно-художественных объединений, независимых от общественно-политического контроля и т. д. «Может было бы лучше, если бы существовала фабрика Фэксовской кинематографии, фабрика Эйзенштейновской группировки, фабрика Пудовкинской группировки и т. д.» — вот лозунг, выброшенный Шкловским. Развивая эту мысль, Шкловский приходит к следующему выводу, отрицающему политическое руководство кино: «Политическое руководство в кинематографии может существовать только в форме художественного руководства, т. е. в таком виде, который охватывает специфические свойства данного производства. Только самоуверенностью, еще не преодоленной, можно объяснить то, что сейчас берутся руководить кинематографией вообще. Такого гениального человека или такого гениального художественного совета, который уже в производстве понимал бы язык любой художественной школы — не существует. Обычно понимание заменяется благоразумием и скептицизмом». Таким образом руководство должно исходить не из общеполитической установки, а из производственно-художественной установки данной школы — вот вывод, призывающий нас к фактической отмене единого классового руководства советской кинематографией. В сущности говоря, это в своеобразной форме повторение обычного бунта мелкобуржуазного художника, во имя пресловутой «свободы» художественного процесса, неже-

ланне работать в границах требований пролетариата. Характерно, что эти теории имеют успех именно теперь, когда происходит оживление антипролетарских сил на фронте кино. В чем же заключается сущность этого оживления? На некоторые факты уже указывалось. Мы говорили о том, что вторая половина 1928 г. прошла под знаком «Белого орла», «Саламандры», «Седьмого спутника», зачем-то пущенного на экран «Отца Сергия», «Казаков» и т. д. Здесь особенно важно остановиться на «Белом орле» и «Седьмом спутнике». Едва ли случайно, что эти две картины со сходной принципиальной установкой (разрешаемой конечно несколько различно) появились почти одновременно. Они знаменуют собой вполне определенное нарастание таких тенденций, которые в области театра были охарактеризованы как «булгаковщина» и наиболее ярко проявлены в «Днях Турбиных».

Критика не отметила как следует этот факт. Отношение к фильме было слишко мягким. Так Н. Волков, заключая свою обстоятельную рецензию о фильме, пишет: «Белый орел» не удался. В борьбе кино с андреевским текстом победил Л. Андреев, и ясно видишь, какие мучения претерпели в этой борьбе и сценаристы, и режиссер, и актеры, и вероятно даже... Главрепертком. Но в качестве социально-психологического этюда, в качестве какой-то «галлереи старого режима» — «Белый орел» остается в памяти зрителей. Участие Качалова и Мейерхольда, не спасая картину в целом, все же делают ее картиной интересной, а созданные ими образы не будут вычеркнуты из числа настоящих достижений советской кинематографии».

Но почему же Межрабпом избрал именно «борьбу» с андреевским текстом, а не с чем-нибудь иным? Почему он заинтересовался апологией «совестливого» губернатора, который сначала расстреливал рабочих, а затем предавался угрызениям совести? Очевидно интерес к «высшем свету» и к либеральному в душе губернатору отнюдь не был случайным. Межрабпом имел достаточно богатый выбор. Картина «Белый орел» основным содержанием имеет стремление, с одной стороны, показать разложение и обреченность на гибель полицейско-бюрократического режима царской России, с другой — оправдать служителя этого режима, дав его необыкновенно хорошим

по внутренним качествам человеком, вынужденным лишь в силу его положения расстреливать рабочих. Так как масштаб этой фигуры — губернаторский, то очевидно отсюда следует мораль, что если среди губернаторов есть хорошие люди, то почему они не могут быть и в меньших чинах и рангах царских прислужников. Фигура сенатора (Мейерхольд), данная с целью подчеркнуть противоположный тип — реакционера, в большей степени лишь подчеркивает положительность и человечность губернатора. Да притом и не очень большой конечно надо иметь либерализм, чтобы осудить реакционера типа Победоносцева (последний является в известной мере прототипом фигуры сенатора). Это прекрасно делали в свое время кадеты. Что касается тех «революционных» сцен, которые есть в картине, то факт больших позаимствований у Эйзенштейна и Пудовкина остается чисто внешним, органически с картиной не связанным. Сцены эти получились бледными и надуманными. Они не меняют дела. Образ губернатора остается центральным. Но что не заметили критики, хорошо понял зритель. Это часто бывает. В письме в редакцию «Правды» один из зрителей — Правдин — так передает свое впечатление о картине: «Главная фигура фильмы — губернатор — задумана неверно: слишком мягкотелым и слишком добродетельным он выглядит. Расстрел рабочих показан как нечто случайное. Вряд ли существовал такой палач, который бы казнил, хотя и против своей воли, а потом жалел и трагически вопрошал себя: как это случилось?.. А если и бывали такие случаи, то лишь в виде исключений. Картина же претендует очевидно на показ общего случая, что видно из отсутствия имен: существуют лишь губернатор, сенатор, шпик и т. д. Точно так же неправильно показаны отношения гувернантки с губернатором: такая дерзость и даже покушение на жизнь не могли бы оставаться безнаказанными даже при близких взаимоотношениях... Самым существенным недостатком картины является то, что в ней совершенно не показана рабочая масса».

Мы потому привели эту характеристику, что в ней, помимо очень верной оценки ряда отдельных моментов, удачно вскрыта основная установка картины. Картина претендует на показ общего случая — вот что наиболее важно. Губернатор дан не

как исключение, он претендует на типичность. Поэтому и получилась картина несколько «вневременной», что удивило критиков. «Мировая фильма», «Белый орел», которую так шумно рекламировали и к участию в которой привлекли лучшие артистические силы, — превратилась в апологию добродетельных губернаторов.

Тов. Керженцев был совершенно прав в характеристике этой фильмы. «Белый орел» — фильма очень расхваленная, с Качаловым, Мейерхольдом и пр. Что там такое? По существу это апофеоз добродетельного губернатора. Сделана она по рассказу Леонида Андреева, но с той разницей, что в рассказе герой представлялся читателю как трусливый, жалкий, подавленный человек, а в советской фильме этого генерала превратили в доблестного героя и оправдывают его, как Булгаков оправдывает своих генералов».

О «стиле» картины мы говорить не станем. Эта типичная эклектическая смесь психологизма с живописно-декоративными приемами.

Другая картина, на которой следует остановиться подробнее — это «Седьмой спутник» (Совкино, реж. В. Каянов). Сделанная по произведению Лавренева, фильма «Седьмой спутник» имеет своим материалом уже факты революционных лет. Герой картины — генерал Адамов, бывший военный прокурор и профессор Военно-юридической академии. Во время красного террора (после убийства Урицкого) генерала арестовывают в качестве заложника. С этого и начинаются мытарства генерала, которые необычайно жалостливо и сентиментально, с мельчайшими подробностями даются в фильме. Генерал присматривается к большевикам и старается понять их и оправдать Октябрьскую революцию исторически, при помощи аналогий с Французской революцией. Но в этом занятии его постигают тяжелые удары со стороны тех самых большевиков, к которым он так хорошо относится. Сначала большевики отбирают у него пишущую машину, на которой он печатал свои записки с оправданием Октябрьской революции. Затем арестовывают. Когда он выходит из заключения, оказывается, что его квартира занята большевиками. Тогда генерал идет обратно в место своего заключения, ибо больше у него нет места (друзья от него от-

казываются). Во всех этих случаях генерал сохраняет неизменное добродушие и покорность своей судьбе, вплоть до того, что занимается стиркой белья и т. д. Затем он заведывает вещевым складом и только после всего этого его использует советская власть как специалиста. Финал картины таков: комиссара-большевика и генерала захватывают в плен белые и вместе расстреливают. Здесь снова интересен не самый факт — случаи перехода на сторону советской власти крупных специалистов были, — но интерпретация факта. Не большевики, а генерал поставлен в центр картины, комиссар, вместе с которым расстреливают генерала — фигура малозначительная и бездейственная, — он является только дополнением к фигуре генерала. В сценах захвата в плен и расстрела явно выделен генерал, который гордо отказывается служить белым, выражает им свое презрение, в то время как комиссар держится, как деревянный, и с довольно безразличным и автоматическим видом переживает предсмертные минуты. Мораль финала ясна: большевик и генерал умирают вместе, одинаково бесстрашно и сознательно жертвуя собою за дело революции. Эти качества у генерала подчеркнуты даже больше.

И наконец симптоматична в этом отношении еще одна фильма, появившаяся в последнее время: «Хромой барин» (Межрабпомфильм, реж. Эггерт). Показ разлагающегося барства, с явным любованием «широким размахом» этого разложения, слащавый показ усадебной обстановки традиционных парков, усадебных интерьеров и пейзажей — все это очень типично для эпигонствующего идеализатора аристократии. Эта идеализация, надо сказать, сделана очень грубо, лубочно-трафаретно, с присущей Эггерту вульгарностью.

Но направленность ее ясна. Она отвечает потребностям наиболее реакционных групп мещанства, она обслуживает охвостья дворянско-бюрократической культуры. Достаточно посмотреть, как все подано в фильме. Мужики — с зверскими лицами, точно животные; помещик — добрый папаша, сентиментальный старик, подчеркнутый окарикатуренными фигурами приживальщика и приказчика; идиллический сенокос, бесконечные катанья на тройках, кабак, притоны, деревенская «красавица», соблазняемая барином и утопившаяся — и все

это на фоне дешевой красоты и омещаненной «эстетики» усадебного быта.

Конечно «Хромой барин» не может итти ни в какое сравнение с «Белым орлом» или «Седьмым спутником», где есть хоть серьезная разработка темы и психологичность, — она лишь дешевая олеография, начиненная пошлостью, неграмотная формально.

Но идеологически — они сходятся на задании посильно идеализировать «прошедшего жития подлейшие черты». Первые две фильмы выполняют это с помощью апелляции к психологическим переживаниям и внутренней оправданности своих героев, «Хромой барин» — играет на дешевых эффектах размаха, кутежей, роковых натур и т. д.

Но если мы суммируем все сказанное, то ясно, что перед нами активизирующийся фронт наиболее реакционных общественных групп, которые не довольствуются уже идеализацией замкнутости мещанского быта, не довольствуются одной патологией, эротикой и сентиментализмом, прикрытыми общественной пассивностью, а ставят перед собой задачи реабилитации чуждых пролетариату классовых групп. Они представляют наиболее правый фланг, стремящийся завоевать утерянные им позиции путем наступления на пролетарскую идеологию в кино.

Так в советской кинематографии, как и во всех других областях, находит свое отражение процесс обострения классовой борьбы в нашей стране. Откровенно враждебные пролетариату группы наступают здесь с помощью художественного оправдания своего мировоззрения, своих политических чаяний.

Их классовое лицо должно быть вскрыто. В советском кино не существует просто школ, а есть вполне определенные классово-ориентированные течения, между которыми идет борьба. Соотношение этих сил мы и пытались дать в настоящем обзоре, который претендует на социальную характеристику основных течений, не входя в детальное рассмотрение их художественных методов.

В результате этого обзора мы приходим к заключению, что истекший год принес нам значительное расширение и успехи революционного крыла кинематографии, с одной стороны, и по-

пытки к оживлению антиреволюционных групп — с другой. Нет «кризиса» революционной кинематографии, а есть ее рост и трудности этого роста в обстановке обострения классовой борьбы в стране. В этих условиях нужны не пессимистические разговоры о «кризисе», которые помогают росту антипролетарских течений в кино, а помощь революционной кинематографии в ее борьбе с ними, показ их классовой враждебности и опасности.

❖ ❖

❖

❖ ❖

ПОЛИТИКО-ПРОСВЕТИТЕЛЬНАЯ РАБОТА И КИНО

К. ШУТКО

Мы берем этот двойной заголовок, так как установившееся название за известным родом фильм — «культурфильма» — крайне неопределенно по своему содержанию и описывать неопределенный круг явлений затруднительно и вряд ли целесообразно.

Если обратиться к некоторым цифрам советской кинематографии, то вот что можно по ним установить. В течение 1927/1928 года на экраны РСФСР поступило фильм, учитывающихся как «культурфильмы» советского производства — 72 названия и заграничного производства — 27 названий. Из этого числа (99) на полнометражные фильмы приходится советского производства — 26 и заграничного — 5, всего 31 фильма; остальные 68 составляют так называемые «добавочные» (Beiprogramm) фильмы, причем на долю советского производства приходилось из них 46 фильм и заграничного производства — 22.

Полнометражные фильмы обращались в количестве 443 экземпляров (копий), короткометражные в числе 1 042. Это деление на полнометражные и короткометражные (добавочные) необходимо принять во внимание, так как длина картины входит реальной составной частью в построение киносеанса, тем самым определяя величину просветительного пайка, получаемого зрителем.

Эти цифры не исчерпывают всего контингента фильм, предназначенных специально для просвещения через существующую кино-сеть. Следует упомянуть, что величина этого фонда на 1/X 1928 г. составляет 614 названий с 3 359 копиями. Таким образом 1928 год дает только 17% всего числа «научных» фильм в названиях и около 30% в копиях.

Это означает, что количественные показатели, особенно в отношении числа копий — 30% всего фонда за один год — более чем удовлетворительны, особенно, если сравнить цифры копий «добавочных» малометражных фильм «художественных» — 976 и «культурных» — 1 042. Правда, соотношение между «программными» — полнометражными «художественными» и «культурными» фильмами менее благоприятно: первых поступило на экран 5 840 копий, а вторых — 443.

Деление на «художественные» и «культурные» очень условно и неточно. Поэтому, прежде чем перейти к оценке политико-просветительного значения вклада, полученного советским зрителем через экран в 1928 году, необходимо коротко остановиться на той терминологической путанице, какая существует на этот счет в теории и практике нашей кинематографии.

Кинематография начала внедряться в зрелищный оборот, совершенно не учитывая своей новой выразительной специфики, идя на поводу за традиционными зрелищами и литературой.

Отсюда первичная диференциация кино-фильм ограничивалась повторением того, что было в театре, литературе. Это были: кино-драма, кино-повесть, кино-комедия. Все виды этого рода фильм объединялись родовым признаком — они были «художественными» без всяких сомнений, когда это касалось «высоких» форм драмы, романа, повести, и они находились под сомнением, когда это касалось «низких» форм — комедии или фарса. Для того, чтобы не оскорблять термин «художественный»

в применении его к кино-комедии или фарсу,— было придумано специальное название: «комическая».

Наряду с «художественной» кинематографией, с первых дней кинематографии существовал еще особый вид фильм — «натурные», «видовые» или «научные», и «хроника».

Вместе с «комической», всегда короткометражной, последнего рода фильмы составляют специальный контингент «дополнения» к основной «программе» кино-сеанса (Beiprogramm). В 1920—1923 году в немецкой кинематографии появляется новый термин «Kulturfilm», очень быстро перекочевавший к нам в виде простой транскрипции — «культурфильма».

Если обратиться к немецкому первоисточнику (см. по этому вопросу сборник «Das Kulturfilmbuch» Carl Chryselius'scher Verlag, Berlin 1924), то там можно обнаружить крайне путанные взгляды насчет того, что такое из себя представляет так называемый Kulturfilm [1]. Но немецкие прокатчики твердо придерживаются этого деления на Spielfilm и Kulturfilm, особенно, когда последнего вида фильмы получили известную налоговую квалификацию со стороны немецкого правительства.

Американская кинематография делит фильмы на два основных раздела — театральные, т. е. прокатывающиеся в кинотеатрах, и нетеатральные — прокатывающиеся в школах, церквах, тюрьмах и пр. Так как, по мнению руководителей американской кино-промышленности, кино-театр — не место для учебы, а место для развлечения, то «нетеатральный» прокат вместе с тем есть сосредоточение просветительной фильмы (educationalfilm).

Казалось бы, что простым заимствованием из буржуазной кинематографии советская кинематография не может решить вопросов, поставленных перед советским экраном, что советская фильма может не быть художественной в немецком смысле слова (Spielfilm) и в то же время может быть очень ценным и необходимым достижением нашей культуры; самая основная задача советской кинематографии, как она сформулирована

---

[1] Этой путанице посвящена моя статья в книге «Культурфильмы», изд. Теа-кинопечать, 1929, с. 10 — 33.

в постановлениях партийных и советских руководящих органов, — требует новой диференциации кино-зрелища, вне зависимости от достающейся нам в наследство чуждой традиции, несущей на себе откровенные признаки капиталистического торгашества (налоговые скидки у немцев) или капиталистической тенденциозности (кино-театр — не место для просвещения и учебы у американцев).

Между тем существующая у нас терминология отражает это позаимствование, перенимание, некритическое усвоение чуждой культурной фильмы, и мы под знаком «культурфильмы» должны смотреть рекламные фильмы Форда, Бюсинга и в подражание им сделанные у нас так называемые — «производственные», затем должны смотреть длинный ряд неопределенных этнографических похождений кино-аппаратов, маскирующих скудность своего содержания под ничего не говорящим, но культурным названием «культурфильм».

Ясно, что при такой пустоте, подражательности и немотивированности определения названные выше количественные показатели не выдерживают испытания в отношении их политико-просветительного качества. А ведь ничего другого не требуется от продукции советской кинематографии, как наряду с тем, чтобы доставлять минуты отдыха, развлечения, — содействовать кино-зрителю в расширении его политических знаний, повышению его культурного уровня. Строго говоря, предъявив такое требование к советской фильме, мы должны диференцировать это требование лишь в зависимости от того, какая конкретная задача — сообщение определенных знаний или определенных настроений — имеется в виду той или иной фильмой. Все фильмы, ставящие себе задачу первого рода, мы относим к разделу политико-просветительных, так как определяющим моментом знания, которое фильма должна нести массовому зрителю является поднятие его политического уровня, имеющего на данной ступени развернутой борьбы за социалистическое строительство решающее значение.

Какие вопросы поставили и разрешили выпущенные в в 1928 году «культурфильмы»?

Прежде всего программные фильмы советского производства, выпущенные на экран через прокатный аппарат Совкино.

Их не так много: «Алкоголь», «Байкал», «Десять миллионов», «Загадка жизни», «Крыша мира», «Морские силы СССР», «Нефть», «На подъеме», «Великий путь», «Проблема питания», «Пчеловодство», «Праздник миллионов», «Радио», «Химическое оружие», «Четвертая смена», «Шанхайский документ», «Ленинград сегодня» — производства Совкино; «Борьба за жизнь» — Азгоскино; «Шагай, Тифлис», «В стране солнца», «Загэс», «Звери Дурова» — производства Госкинопрома Грузии; «Червонная Белорусь» — Белгоскино и «Разведка», «Танки», «Военные собаки» — Госвоенкино.

Уже одни названия указывают, что здесь немного найдется тем, связанных с нашими узловыми большими вопросами [1].

Попытаемся квалифицировать названные фильмы по признаку характеристики основного их содержания. «Алкоголь», «Загадка жизни», «Проблема питания», «Радио» — научные; «Десять миллионов», «На подъеме», «Праздник миллионов», «Великий путь», «Шанхайский документ», «Четвертая смена», «Химическое оружие», «Борьба за жизнь», «Червонная» «Белорусь», «Ленинград сегодня», «Шагай, Тифлис», «В стране солнца», «Загэс», «Байкал», «Морские силы СССР», также «Нефть», «Пчеловодство», «Разведка», «Танки», «Военные собаки» — агитационно-пропагандистские. Первые 8 имеют темой общественно-политические вопросы (профессиональное движение в «Десяти миллионах», потребительская кооперация в «На подъеме», празднование годовщины Октября в Советском Союзе в «Празднике миллионов», революционные события в Китае в «Шанхайском документе», движение пионеров в «Четвертой смене», задачи Осоавиахима в «Химическом оружии», общественно-политический очерк Белоруссии — в последней картине. Вторая группа дает небольшие очерки отдельных частей Советского Союза. Третью группу составляют фильмы, посвященные ознакомлению широкой зрительской массы с отдельными вопросами хозяйственной деятельности и обороны страны.

[1] Как видно из списка, в нем отсутствуют совершенно фильмы производства ВУФКУ и Межрабпомфильм, между тем как эти организации также занимаются выпуском политпросветфильм. Они идут к потребителю, минуя прокатный аппарат Совкино по причинам, о которых надо говорить особо. В частности, в 1927/1928 г. ВУФКУ выпустило «Одиннадцатый», фигурирующий в прокате Совкино как художественная фильма.

Достаточно остановиться на голом перечислении, чтобы сказать, что тематический охват не отличается какой-либо систематичностью и мотивировкой выбора той или иной темы, за очень малыми исключениями — «Шанхайский документ», «На подъеме», «Химическое оружие», «Десять миллионов».

Пестрота в удельном весе сюжетов можетов быть объяснена прежде всего тем обстоятельством, что возникают фильмы по требованиям отдельных организаций, не связанных какой-либо плановой координацией в предпочтении того или иного сюжета.

Так, в связи с десятилетием Октября возникает в ВЦСПС мысль дать фильму, посвященную профсоюзному движению. Совкино участвует в этом ведомственном заказе, но без ВЦСПС вряд ли бы оно занялось этой необыкновенно интересной темой.

Центросоюзу нужна фильма, пропагандирующая идеи потребительской кооперации в деревне,— в результате лента «На подъеме» — тема значительная и актуальная не только с точки зрения интересов Центросоюза.

Таково же происхождение картины «Нефть», хотя проблема нефти имеет огромное политическое значение и ею можно заняться специально и вне зависимости от специальных интересов Нефтесиндиката, которому обязана эта фильма своим появлением.

Такие фильмы, как «Шанхайский документ» или «Крыша мира», есть чистая дань изобретательности кино-организации, которая направляет свой кино-объектив на интереснейшие злободневные события или неизведанный край. В результате — фильма, получающая великолепный прием не только в СССР, но и во всем мире. Особенно первая, если ей только удастся сломать буржуазно-цензурный барьер.

Часть фильм возникает так сказать имманентно, вследствие автоматического накопления соответствующего материала. Сюда следует отнести «Великий путь», «Праздник миллионов», «Морские силы СССР» и т. п.

Перечисленные источники происхождения фильм, не обеспечивая систематичности в выборе тем, однако стоят близко к интересам широкой зрительской массы, и тем самым они отчасти искупают случайность своего происхождения.

Но есть такие темы, как «Пчеловодство», «Звери Дурова», появление которых вряд ли закономерно может быть связано именно с 1928 г.

Мы бегло коснулись источников возникновения тем, исходя из тех соображений, что этот анализ в значительной мере может помочь нам при оценке качеств так наз. культурфильмы, ее политико-просветительного эффекта.

В самом деле, если кино-картина производится, не связываясь в зависимый ряд с целым рядом других фильм, то она в меньшей мере испытывает зависимость и от непосредственных своих производственных агентов, т. е. фильма в меньшей мере есть закономерный продукт составителя тематического плана.

Отсюда — автоматическое действие этих обстоятельств на продукцию нашей политико-просветительной фильмы.

Только единичные фильмы несут на себе признаки производственного авторства, следы определенной индивидуальной обработки материала. Только в отдельных случаях можно по фильме узнавать, кем она сделана, и только в отдельных случаях можно предъявить какие-то требования к фильме этого рода, как «произведению», за которое ответствена организация, ее выпустившая.

По этой причине крайне трудно каким-либо объективным путем оценить качество большей части фильм, призванных специально нести культурную и просветительную работу. 1928 г. интересен в том отношении, что он дал значительное количественное увеличение культурфильм и тем самым ослабил действие случая на каждую отдельную фильму, так как количественное увеличение могло произойти только при условии подбора какой-то новой фаланги кино-работников, специально нагруженных работой. Среди этих работников должна совершиться диференциация по отдельным видам фильм. Мы, действительно, видим, что авторы-руководители Ерофеев, Лебедев, Геника, Литвинов выбирают себе специальные области. Первый — далекие окраины: Памир, Афганистан; Геника — научные фильмы и т. д.

Конечно, нужно продолжать так организовывать работу в дальнейшем, чтобы усилить эту специализацию, уточнить ее.

Это возможно будет лишь при наличии значительной плановости в деле политпросветфильмы.

Прежде чем перейти к отдельным наиболее выдающимся фильмам, следует сказать, что отмеченная в начале статьи неясность основной установки по отношению к фильме, которая должна выполнять определенную культурно-просветительную, в частности политико-просветительную работу, наряду с организационными причинами обусловливает общий низкий уровень (за отдельными исключениями) качества этой так наз. культурфильмы. Прежде всего упускается из виду основное назначение такого рода фильмы, ее массово-просветительный характер, т. е. фильма должна строиться таким образом, чтобы тема и ее оформление могли быть усвоены средним посетителем нашего массового экрана. Это означает, что и тема и оформление должны быть социально-остры, значительны, но не перегружены по объему своего содержания. Заботясь о занимательности, эти фильмы должны обязательно дать какой-то круг определенных сведений, знаний.

Могут ли они быть «художественными»? В такой же мере, как может быть художественна речь политического деятеля, урок физики, лекция экономиста и этнографа.

Выразительность кинематографического показа имеет свои законы. Работы Вертова дают огромный материал для постижения специфической силы кино-выражения, но еще нет точных знаний в этой области.

Поэтому большая часть «нехудожественных» фильм совершенно добросовестно невыразительны, убоги по своему языку, и совершенно напрасно хотят все это объяснить специальной теорией, что-де они должны действовать на мысли (ratio), а потому у них не работают те факторы, какие обусловливают воздействие на чувства (émotion), что составляет специальность художественных фильм.

Во всяком случае из-за схоластики, неумения — область политико-просветительной фильмы в смысле искания формы остается почти вне применения экспериментирования и мастерства.

Если это этнографическая лента, то значит фильма пред-

ставляет склейку диапозитивных фотографий с поясняющими надписями. Если это общественно-политическая фильма, то тут будут акценты на надписях и плохая сборная фотография, иногда с большими позаимствованиями из обрезков от большой «художественной» фильмы.

За 1928 год наиболее заметными фильмами были «Крыша мира» — производства Совкино, автор-руководитель В. А. Ерофеев, оператор — Беляев; «Шанхайский документ» — Совкино, автор-руководитель Блюх, оператор — Степанов; «Великий путь» — автор-монтажер Э. Шуб; «На подъеме» — автор-руководитель И. Копалин, оператор — Зотов; «Алкоголь» — производство Совкино, режиссер — Ю. Гепика, оператор — Н. Юдин; «Проблема питания» — режиссер и оператор Посельский.

Следует выделить «Одиннадцатый», производство ВУФКУ, автор-руководитель Д. Вертов, оператор Кауфман. «Крыша мира» — результат участия кино-съемочной группы реж. Ерофеева в геологической экспедиции 1927 г. Это наложило известный отпечаток на работы кино-группы. Все же интересный материал изолированного Памира обусловливает занимательность фильмы, построенной на традиционной основе этнографических фильм. Фотография не всегда удачна.

«Шанхайский документ» — результат специальной экспедиции Совкино в Китай. Ей удалось взять очень любопытный, впервые перед нашими глазами возникший бытовой материал. Специфически (соответственно материалу) обработанного, смонтированного в фильме очень мало. Но фотография на очень большой высоте. Подкупает документальность фильмы.

«Великий путь» — фильма, сделанная в связи с десятилетием Октября. Тема пути к октябрю могла быть развернутой лишь в меру имеющегося фильмотечного материала. Попытка автора заменить отсутствие кино-фиксации необходимых фактов некоторыми ассоциативными обобщениями — очень спорна.

Мы выделили «Одиннадцатый» по тем причинам, что в этой работе Д. Вертов совершенно не давал конкретной цепи фактов, а задался целью дать обобщенную картину факторов социалистического строительства и явлений быта, как они

могут быть охвачены на пороге одиннадцатого года существования Советской страны.

Является ли такая задача предметом политического просвещения? Несомненно да. Здесь чисто-эмоциональная зарядка, получаемая от картины, вызывается сообщениями политического, общественного порядка, связанными в единый поток организованного зрительного воздействия.

Что же принес советский экран в 1928 г. для целей политического просвещения? Он дал сравнительно большое количество фильм, ставящих себе задачей в большей или меньшей степени нести в массы сообщения о фактах, событиях нашей хозяйственной, общественной жизни.

Выпущенные под наименованием «культурфильм» картины в большей своей части убедительно доказывают, что понятие культурфильмы зашифровывает действительный характер этих фильм; вместе с тем при наличии равнодушия и непонимания значения политико-просветительной фильмы нельзя произвести решительного сдвига в направлении к правильной постановке этого дела.

Производственный актив Совкино на совещении в декабре 1928 г. следующим образом характеризовал положение: «Производству и прокату культурфильм, этому чрезвычайно важному и ответственному участку советской кинематографии, проявляется недостаточное внимание». Беглый обзор культурфильм 1928 г., их тематика, их производственный генезис, их оформление, их политикопросветительный эффект — не только подтверждают приведенную характеристику, но со всей силой заостряют вопрос о том, что мы почти не приступили к использованию кино в качестве п р я м о г о средства коммунистического просвещения. Надо скорее браться за это дело.

КИНО В ДЕРЕВНЕ

А. КАЦИГРАС

В 1928 году вопросы деревенского кино получили четкие директивы как по партийной, так и по советской линиям. Этот год отличается от прошлых лет наибольшим проявлением внимания партии, общественности и правительственных органов к вопросу реального использования в деревне кино, как орудия «пролетариата в деле переработки индивидуалистических взглядов мелкого хозяйчика, орудия втягивания широких крестьянских и батрацких масс в дело социалистического переустройства советской страны, орудия втягивания этих масс в организацию крупного общественного хозяйства, вместо существующего раздробленного мелкого».

Вопреки господствовавшему среди кино-прокатчиков ошибочному взгляду о нерентабельности деревенского кино, партсовещание, бывшее в марте 1928 года, признало, что «кино в деревне должно стать большим рентабельным добавочным рынком сбыта

кино-продукции, базой развертывания больших оборотов для кинематографии в целом».

Партсовещание констатировало, что развитие кино-промышленности, выполнение общественно-политической и культурной роли кино, получение максимальных доходов от него, а также вытеснение при посредстве кино водки и замена внутри госбюджета доходов от водки доходами от кино — все эти задачи упираются в ограниченность советского кинорынка.

Поэтому впервые, именно в 1928 г., был остро поставлен вопрос о необходимости форсировать рост деревенских киноустановок и кино-передвижек. Если до 1928 г. в советской кинематографии делалась ставка на высоко-платящего зрителя, то уже с конца 1927 г. и в начале 1928 г. начинает приобретать права гражданства (в теории) точка зрения, аппробированная партсовещанием, по которой будущее советской кинематографии, ее хозяйственный и художественно-идеологический расцвет ставятся в прямую зависимость от расширения низовой кино-сети (главным образом деревенской) и от использования тем самым материальных ресурсов, находящихся в распоряжении периферии, в особенности в деревне (см. «Пути кино» изд. Теа-кино-печать, Резолюции 1-го Всесоюзного парт. киносовещания, с. 441).

1. Деревенская кино-сеть и степень охвата ею массового зрителя

Партийная директива была определенная:

«Сохраняя и развивая существующую сеть коммерческих кино-театров в городах,—гласит резолюция партсовещания,—поставить к немедленной реализации задачу действительного обслуживания деревни передвижками и стационарками, взять курс на широкое развертывание деревенского кино-рынка, как основы для дальнейшего роста и развертывания всего киноделa, с тем, чтобы путем развития сети стационарок и передвижек охватить в ближайшие годы всю массу деревень и тем самым сделать кино действительно могущественным орудием пропаганды и просвещения» («Пути кино», с. 455).

В РСФСР насчитывается свыше ста миллионов жителей, из них 83 278 697 чел. сельского — и 17 143 853 чел. — городского населения.

В среднем в 1928 году (на 1/X—28 г., т. е., спустя полгода после партсовещания) одно кино в деревне приходится на 30 127 чел., тогда как в городе одно кино приходится на 4 053 чел. Городских кино-установок насчитывается на 1/X—28 г. —3 986 (из них 91 передвижных), тогда как деревенских— 2 752 (из них 2 038 передвижных). В РСФСР насчитывается 486 033 населенных сельских пунктов. В среднем одно кино приходится на 176 населенных сельских пунктов. На один же населенный пункт городского кино приходится, в среднем, 3 кино.

В связи с происходящим в деревне землеустройством и связанным с ним расселением, многие сельские населенные пункты имеют незначительное количество жителей (напр., с населением до 100 человек имеется 400 000 населенных сельских пунктов). Большое количество мелких сельских населенных пунктов и дальнейший процесс дробления последних, малая численность населения в отдельных пунктах — играют значительную роль в экономике деревенского кино. Эти причины до некоторой степени мешают бурному росту деревенской киносети. Но в то же время надо отметить, что по сравнению с инертностью политики Совкино в отношении деревенской киносети — эти причины ничтожны.

Как бы ни было велико число мелких, нерентабельных для кино, населенных пунктов, в 1928 году деревня попрежнему оставалась непочатым углом для насаждения кино. Мы имели на 1/X—28 г. лишь 714 сельских кино-стационарок, хотя их могло быть в пять раз больше. В РСФСР имеется 611 населенных сельских пунктов с количеством жителей от 5 до 50 тысяч и 3 849 населенных сельских пунктов с числом жителей от 2 тыс. до 5 тысяч. Столько же могло быть и стационарок. Если же к проблеме деревенского кино подойти со стороны насаждения кино-стационарок во всех крупных селах, где оно наиболее рентабельно, то окажется, что в 1928 г. кино-стационарок могло быть — 4 460, так как столько есть деревень с населением от 2 до 50 тысяч жителей. Мы же имеем всего

714 кино-стационарок, или — одну сельскую кино-стационарку на 6 крупных населенных пунктов.

Если же принять за норму 2 000 чел. на одно кино (в Америке одно кино приходится на 1 500 чел.), то потребуется 8 800 сельских кино-установок на 15 801 960 чел., — живущих в этих 4 460 крупных селах, или — 2 кино-стационарки в среднем на одно крупное село.

Этот пример показывает, как недостаточно было наше деревенское киностроительство в 1928 году даже в той области кинофикации деревни, где кино наиболее рентабельно, т. е. в области строительства сельских кино-стационарок.

Правда, если в 1928 году абсолютные показатели роста деревенской кинофикации ничтожны, то в процентном отношении они рисуются значительными. Так в 1927 году имелось всего лишь 242 сельских кино-стационарок, тогда как в 1928 году этих стационарок — 714, т. е. рост на 194%.

Значителен в процентном отношении и рост деревенских кино-передвижек. В 1927 г. их было 1 186, тогда как в 1928 г. — 2 038, т. е. рост на 72%. Общее же увеличение деревенской кино-сети в 1928 г. против 1927 г. равно 94%.

Следует отметить также рост деревенских экрано-дней: в 1927 г. их было 117 000, а в 1928 г. — 282 000. А это значит, что деревенское кино обслужило в 1927 г. около 23 000 000 кинозрителей, а в 1928 г. — около 56 000 000. Вряд ли какой-либо иной вид культурного воздействия имеет в деревне такие массовые формы. И все же эта цифра мала, ничтожно мала, так как она означает, что все крестьянское население (за исключением 30%, падающих на детей и стариков) видело кино всего лишь один раз в год, тогда как то же население в церкви бывает за год десятки раз.

Следует также отметить, что сумма сборов, полученных Совкино по деревенскому прокату, равнялась в 1927 г. — 680 000 р., а в 1928 г. — 1 565 000 р., т. е. почти в $2^1/_2$ раза больше. На 1929 г. Госплан установил этот сбор в размере 3 000 000 р. Однако в общей сумме (16 783 100 р.), полученной Совкино по всем видам проката (коммерческому, клубному и т. п.), сбор от деревенского проката занимает всего лишь 9%. Ясно, что крестьянский кино-рынок еще очень мало использован и не завоеван для кино.

2. Церковь, водка и кино

Партсовещание по кино указало на необходимость при посредстве кино «постепенного вытеснения в бюджете крестьянина расходов на антикультурные нужды, вроде водки, церкви и т. п.».

Наш обзор был бы не полон, если бы мы не коснулись вопроса о степени обслуживания населения кинематографом по сравнению со степенью охвата того же населения лавками, торгующими спиртом, и домами религиозного культа. К сожалению под рукой у нас нет всех нужных статистических данных. Приходится поэтому ограничиться сведениями об отдельных областях (Центрально-черноземная область). Но, даже при отсутствии полных сведений как о количестве лавок, торгующих водкой, так и о всех домах религиозного культа, нижеследующая картина рисует нечто весьма тревожное.

Итак, на одно кино в 1928 г. в указанных районах приходилось 24 000 жителей, на одну винную лавку — 4 500, а на один дом религиозного культа и того меньше — 2 300 человек.

Естественно будет спросить, что делается для того, чтобы подобные явления были бы изжиты в деревне? На этот вопрос мы находим ответ в газ. «Наш путь» (29/IX—28 г. Великие Луки).

«Два дня кино-передвижка Зап.-двинского ЦРК водила за нос простодушных фофановцев и старинчан (Октябрьский район), обещая им показать на праздник картину «Великий путь». Два дня подряд из дальних деревень по грязи шлепали крестьяне, а картину все ж увидеть — не увидели...» (Селькор Старина). Таких примеров можно привести огромное количество.

Подобного рода способ «насаждения» кино — почти повсеместен. Когда крестьянин идет в церковь или в винную лавку — он знает, что он там найдет то, что ищет, и «шлепать по грязи» напрасно ему не придется.

Вот что рисуется в области «обслуживания» населения водкой и религиозным дурманом, по сравнению с кино:

Прежние губернии ЦЧО	Количество городского населения	Количество сельского населения	Количество всего населения в ЦЧО	Количество городских кино-установок	Количество сельских кино-установок и кино-передвижек
Воронежская . .	272 000	3 036 000	3 308 000	44	118
Курская	288 000	2 638 000	2 926 000	41	89
Орловская . . .	139 000	1 695 900	1 835 000	36	30
Тамбовская . . .	368 000	3 428 000	3 797 000	32	59
По ЦЧО	1 097 000	9 798 000	10 896 000	153	296

8. Основные директивы Совнаркома

В июле 1928 г. СНК РСФСР принял постановление по вопросу о составлении пятилетнего плана развития кино-дела в РСФСР. В этом постановлении уделено значительное внимание сельскому кино-строительству.

По директиве СНК советская кинематография должна «базироваться на широко разветвленной и глубоко внедряющейся в массы рабоче-крестьянского населения сети кино-установок».

С этой целью, СНК признал необходимым приступить к постройке фабрики для выработки советской кино-пленки. Поскольку деревенский рынок будет состоять из огромного количества кино-установок и кино-передвижек, его рост всецело зависит от наличия необходимого количества кино-пленки, которую мы, не имея своей фабрики, принуждены покупать за границей. Постройка кино-пленочной фабрики должна быть начата в 1929 г.

СНК признал затем необходимым, чтобы обеспечение дальнейшего, более интенсивного роста деревенской кино-сети шло за счет постройки новых специальных зданий под кино. В связи с этим постановлением Совкино разработало проекты зданий для сельских кино-стационарок с таким расчетом, чтобы в этих зданиях могли находиться также и различные виды культ-работы.

Что же касается размера деревенской кино-сети, то, по указанию СНК, таковая к концу пятилетия должна состоять из

Количество всех кино-установок и передвижек	Число жителей на одно кино	Количество волостей, тор-гующих водкой	Число жителей на одну лавку	Количество домов религиозного культа	Число жителей на один дом религиозного культа
162	20 000	534	6 200	1 337	2 400
130	22 000	1061	2 700	1 032	2 700
66	28 000	535	5 500	273	1 900
91	30 000	275	10 200	1 386	2 200
449	24 200	2 405	4 500	4 654	2 300

2 000 кино-стационарок и 8 500 кино-передвижек (2 кино-передвижки на волость или 3 на район), причем этот показатель является минимальным и ориентировочным. Конечно, за пять лет деревенская сеть превысит ориентировочную цифру в 10 500 сельских кино, намеченную СНК.

Нужно думать, что эта цифра будет значительно превзойдена, тем более, что в новом своем постановлении от декабря 1928 г. СНК создал для развития деревенской сети прочную финансовую базу.

СНК признал необходимым «все доходы от эксплоатации государственных, кооперативных, профессиональных и общественных кино-установок, пользующихся коммерческим прокатом, направлять на строительство кино-сети. В первую очередь эти доходы должны итти на развертывание низовой кино-сети, а именно: на капитальное строительство новых кино-театров в рабочих районах, селах и местностях, не имеющих кино, а также на развитие деревенских кино-передвижек».

Для осуществления этой цели СНК постановил организовать с 1 января 1929 г. при ЦИК АССР, краев., обл., губ. и окр. исполкомах специальные фонды кинофикации, составляющиеся из доходов от сети кино-установок.

Следует также отметить, что, считая кооперацию «одной из самых крупных организаций в деле продвижения кино в деревню», СНК признал необходимым «проведение ряда мероприятий в указанной области на началах использования си-

стемы потребительской кооперации, как основного канала продвижения кино в деревню...»

Последнее постановление является исключительно важным.

Как же обстоит дело с выполнением партийных и правительственных директив?

4. Кино-аппаратура

В партийной резолюции по вопросу о кино-аппаратуре имеется специальный пункт (10-й, с. 457, «Пути кино»), в котором говорится:

«Учитывая имеющийся опыт кино-передвижной работы, главной задачей в этой области считать улучшение и удешевление передвижного кино-аппарата, для чего необходимо поручить кино-организациям войти в переговоры и соглашения с ВСНХ и другими государственными производственными организациями по вопросу об улучшении и удешевлении кино-передвижной аппаратуры, приспособленной для работы в деревенских условиях».

По тому же вопросу СНК в июле 1928 г. постановил:

«Поручить ВСНХ РСФСР особо предусмотреть рост производства кино-аппаратуры и запасных частей, улучшение их качества и снижение цен, усиление распространения кино-аппаратуры».

Эти постановления не выполнены.

Как это отражается на местах?

В этом отношении достаточно привести две-три из многих газетных вырезок:

«В течение нескольких лет жители Чуровичей мечтали о приобретении кино-передвижки. В октябре, наконец, вик и ячейка ОДСК решили приобрести ее. Приехали в Брянск и купили у агентства Совкино кино-аппарат.

Но когда, приехав в Чуровичи, стали налаживать кино-аппарат, то оказалось, что Совкино недодало мелкие части: катушки для намотки ленты, масленки, отвертки и т. д.

Динамо-машины при покупке не оказалось. Ее Совкино обещало выслать потом. И действительно «выслало». Машина оказалась испорченной. Прислало Совкино и ленту. Лента

эта оказалась не новой, хотя деньги за нее Совкино взяло, как за новую.

Кое-как был проведен первый сеанс. На следующий день поехали в одну из деревень и... сели в галошу. Крестьяне нанесли гривенников и пятаков, но динамо-машина после второй части фильмы отказалась работать. Сконфуженные кино-передвижники постарались поскорей уехать».

Так Совкино занимается «кинофикацией» («Брянский рабочий», 24/XI—28 г.).

Пишет «Крестьянская правда» (г. Луга, 29/XII—28 г.):

«Разве уедешь далеко с такой работой: в клубе дер. Мхи, Лужского района, когда собрались («до отказу») и крестьяне и железнодорожники смотреть кино, вдруг объявляют: «Аппарат испортился, кто хочет — получай обратно деньги или завтра приходи».

На следующий день все собрались, но, как на смех, картинку одну показали, а потом объявили: «Кино-сеанс отменяется— аппарат испортился».

Куда же это годится? Несколько таких случаев — и население в кино не пойдет. Прежде чем объявлять, прежде чем аппарат посылать в деревню, его нужно испытать».

Пишет «Вечерняя Москва» (16/I—29 г.):

«Кампания за кинофикацию деревни нашла отклик в низовых кооперативах. Отовсюду с мест в Центросоюз стали поступать массовые заказы на кино-аппаратуру.

Для снабжения деревни кино-аппаратурой Центросоюзом был заключен генеральный договор с трестом Госшвеймашина. Но, несмотря на принятые по договору обязательства выполнять заказы кооперации в десятидневный срок, Госшвеймашина задерживает выполнение заказов до двух и более месяцев.

За время с 10 декабря по 10 января не выполнено заказов на 150 кино-аппаратов. Те аппараты, которые отправляются в деревню, не снабжаются динамоприводами. Из 42 кино-аппаратов, посланных на Северный Кавказ, только 8 снабжены динамоприводами, а остальные 34 аппарата... бездействуют.

Несмотря на неоднократные напоминания, Госшвеймашина своих обязательств не выполняет».

Не маловажным тормозом в деле кинофикации в истекшем

году являлась дороговизна деревенской кино-аппаратуры и ее техническое несовершенство, а также незначительный срок кредита, слабая сеть ремонтных мастерских и магазинов, торгующих кино-аппаратурой, наконец, недостаток запасных частей. Комплект кино-передвижки стоит 715 р., а со всеми дополнительными расходами 1 000 р. На все расходы, связанные с приобретением двух кино-передвижек, можно купить трактор. Кино-передвижка может окупить себя лишь в течение $2^1/_2$—3 лет, а рассрочка платежа при ее покупке дается лишь на $1^1/_2$ года. Отсюда невылазный дефицит кино-работы. Как и в прежние годы, развитие кино-сети тормозится отсутствием динамо. Деревня чрезвычайно слабо электрифицирована. Выработка электросвета при посредстве вращения человеком ручки динамопривода — каторжный способ кино-работы. Нужно поражаться тому, как смогли деревенские кино-работники проработать 117 000 экрано-дней в 1927 г. и 280 000 экрано-дней в 1928 г., вращая, буквально — «в поте лица своего», ручку динамопривода.

Нельзя обойти молчанием необычайную «смертность» среди деревенских кино-передвижек. В течение пяти лет производства кино-аппаратуры завод «Томп» выпустил около 7 000 кино-передвижек, а работает их всего лишь около 2 000. Где остальные?—Часть их, конечно, «умерла» естественной смертью, придя в техническую негодность от нормального износа. Часть их кое-как работает. Но большинство стоят замороженными, проработав несколько недель.

Технические недостатки кино-передвижной аппаратуры наносят нам огромный материальный ущерб. Помимо стоимости самой кино-аппаратуры, оцениваемой нами в 6—7 миллионов рублей и находящейся в деревне без употребления, нужно иметь в виду, что ежегодно, благодаря недостаточно высокому качеству и должному техническому состоянию кино-аппаратуры, кино-картины, которые пропускаются на этой аппаратуре, изнашиваются в 2—3 раза скорее положенного им срока. Гибель картин наносит нам ежегодно сотни тысяч рублей убытка, притом в золотой валюте, так как пленка — импортный товар. К сожалению, в течение минувшего 1928 г., кроме общего технического повышения качества кино-передвижной аппаратуры,

в положении с ее распространением и с условиями ее работы ничего не изменилось, и постановления остались невыполненными.

5. Тарификация деревенского проката

«Прокат должен быть диференцирован. Диференциальная система проката в центре и на местах должна не только индивидуализировать кино-передвижки в зависимости от экономической мощности района, их работы и разбросанности населения по территории, но также допускать временное применение пониженного тарифа для отдельных маломощных (например, начинающих передвижек), даже в экономически благополучных районах».

Таково было постановление партсовещания.

Постановление СНК говорит о том же:

«Установленные тарифы ни в коем случае не должны служить препятствием для привлечения в кино массового зрителя, а также для более быстрого расширения кино-сети, в соответствии с чем тарифы проката должны быть диференцированы и установлены, исходя из учета культурного бюджета населения».

Директива была ясная. Совкино же поняло эту директиву довольно своеобразно.

До 1928 г. практиковалась так называемая пометражная система деревенского проката, которая в общем состояла в том, что Совкино взимало по 7 к. за метр картины, взятой на месяц на прокат. Перед партсовещанием (в феврале 1927 г.) Совкино эту систему упразднило и ввело новую систему деревенского проката. Территория РСФСР разбивалась по этой системе на три района: первый платил 6 р., второй — 5 р. и третий — 4 р. в день за картину любого метража. Что с того, что в одном и том же прокатном районе есть различной экономической мощности губернии, уезды, округа и более мелкие административные единицы? На эти пустяки Совкино не обратило внимания.

В результате — вопли с мест и сворачивание там работы:

«Больным местом в работе кино-передвижки явилась и финансовая сторона,—пишет «Уральский рабочий», 9/I—29 г.—За 7 месяцев работы передвижка дала дефицит. Средняя выручка

от каждого кино-сеанса равна 8 р. 05 к., тогда как себестоимость его — 9 р. 70 к. Это обстоятельство и заставило передвижку в июле—августе временно «отдохнуть».

Убыточность объясняется, во-первых, тем, что сеансы приходилось давать в мелких населенных пунктах, где и зимой выручка доходила до 3 р.; и, во-вторых, тем, что прокат картин для маломощной передвижки дорог. (В среднем, прокат фильмы в деревне поглощает до 55% валового дохода).

Челябинское отделение Совкино не выполнило директиву Всесоюзного киносовещания: «В интересах развития имеющейся (пока свернутой) сети деревенских кино, диференцированная система проката в центре и на местах должна не только индивидуализировать кино-передвижки в зависимости от экономической мощности района их работы, но также допустить временное снижение тарифа для отдельных маломощных (например, начинающих) передвижек».

Политика прокатных цен на сегодняшний день еще далеко не удовлетворительна. Деревенская кино-сеть попрежнему — пасынок совкиновского проката.

6. Техническое состояние копий кино-картин и обслуживание ими деревни

По вопросу о техническом состоянии картин, посылаемых в деревню, партсовещание постановило:

«Немедленно прекратить снабжение деревни из коммерческих соображений фильмами, изношенными или оказавшимися непригодными для городского проката».

«При снабжении деревни картинами учитывать специфические особенности отдельных районов...»

«Установить систему продажи картин для деревни отдельным государственным, общественным организациям в так называемое исключительное пользование».

Эти постановления остались мертвой буквой.

Согласно правилам проката Совкино, действовавшим в 1928 г., в деревню могут попасть лишь те копии картин, которые побывали на городских экранах в течение 3 месяцев.

Три месяца пребывания кино-картины на городских экранах

равно 90 экрано-дней. Так как по мнению Совкино картина работает до 125 экрано-дней, то ясно, что процент ее технической изношенности после 90 экрано-дней работы будет очень значителен.

В таком технически изношенном виде картина поступает на деревенские экраны. Отсюда те вопли, которые несутся из деревни и которые отмечает в изобилии провинциальная пресса по поводу кино-рвани, посылаемой Совкино в деревню.

В минувшем 1928 г. имелось много случаев показа картин, не имеющих ни начала, ни конца, ни кадров в середине, а еще больше было случаев, когда демонстрация картины прекращалась, благодаря полной технической негодности картин. Характерное признание о технической негодности деревенских картин делает не кто иной, как сам заведующий деревенским прокатом Совкино тов. Баршак. Вот что он пишет в газ. «Беднота» (13/IX —28 г.) в ответ на обвинения в снабжении деревни абсолютно изношенными картинами и в невыполнении директив партсовещания. Он не отрицает, что «техническое состояние кинофильм, попадающих на деревенский экран, в целом ряде случаев оставляет желать лучшего.

Совкино отдало своим местным отделениям категорический приказ снимать с проката те фильмы, которые имеют более низкое, чем двадцатипроцентное [1], техническое состояние. Раньше местные организации давали фильмы до полного износа.

Не исключены, конечно, случаи невнимательного отношения некоторых местных прокатных организаций Совкино к деревенским киноустановкам. Выдается иногда кинофильма без начала или конца, вместо того, чтобы испорченную кинофильму немедленно послать в центр для исправления. Подобные недочеты можно будет искоренить лишь при самом активном участии деревенской общественности, своевременно отмечающей подобные недочеты».

---

[1] 20%-ное техническое состояние — понятие растяжимое, так как норм, регулирующих установление процента технического износа — нет. Поэтому для произвола здесь имеется большая возможность.

7. Художественно-идеологический характер кино-картин, демонстрируемых в деревне

Этот вопрос является наиболее принципиально-важным в деревенской кино-работе. Что по этому поводу постановило партсовещание и как выполняется эта директива?

«Картины для деревни,—гласит резолюция партсовещания,—должны быть идеологически выдержаны, художественно действенны, без упрощенных агитационных приемов, без грубого навязывания агитационных лозунгов.

Картины из деревенского быта должны отражать конкретные интересы деревни и, будучи пропитаны советской идеологией, не должны прикрашивать деревенскую действительность.

Темы картин для деревни не должны быть ограничены одним деревенским бытом, но и знакомить с жизнью рабочих в СССР и за границей, а также с промышленным производством, показывая увязку города с деревней.

Основной ближайшей задачей поставить обеспечение регулярного снабжения нужными картинами деревенской сети, с учетом ее роста; для этого:

а) установить фонд картин для деревни как из числа имеющихся в Союзе фильм, годных для деревни, так и из заграничных картин, обеспечивая при закупках за границей определенный процент картин, подходящих для деревни, в частности научно-популярного характера;

б) поручить производственным кино-организациям, особенно Совкино, увеличить количество картин для деревни как постановкой новых картин,так и воспроизведением копий картин прежнего производства, годных для деревни».

Это чрезвычайно важное постановление осталось почти полностью невыполненным.

Начнем с сельскохозяйственных картин, как наиболее политически актуальных по своим темам в связи с проблемой повышения урожайности.

Анализируя производственный отчет Совкино, констатируем:

1) из 88 названий культурфильм, выпущенных из производства в 1928 г., только 4 являются сельскохозяйственными, т. е. $4^1/_2\%$ производственного плана;

2) из этих 4 сельскохозяйственных культурфильм только

одна имеет прямое отношение к проблеме повышения урожайности;

3) 88 новых культурфильм Совкино имеют 270 частей, но на долю сельскохозяйственных приходится лишь 10 частей, т. е. 4%.

4) Совкино совершенно не выпускает сельскохозяйственной кино-хроники, журнала, который показывал бы что делается в области земледелия.

5) Картины из деревенского быта, выпущенные Совкино, а также другими кино-организациями, искажают этот быт до последних пределов: «Китайская мельница», «Смеется жизнь», «Кузня Уть», «Ошибка генерала Стрехи», «Иван да Марья», «Буйной дорогой», «Кривой рог», «Третья молодость» и др. От всех этих картин разит дореволюционным барским анекдотом «о мужицкой дурости». Характерно также для этой группы картин то, что они были, в большинстве, с трудом разрешены Главреперткомом к демонстрации в деревне, а фильма «Иван да Марья» была для деревни запрещена.

Не лучше обстоит дело с прокатным фондом культурфильм Совкино. Фонд насчитывает свыше 600 названий картин, но

1) большинство картин чрезвычайно, технически и по содержанию, устарели; они поступили в прокат до создания Совкино;

2) большинство имеется лишь в одной копии, поэтому использование их невозможно;

3) новые советские культурфильмы а) малопонятны массам и б) по своему построению они аполитичны и социально-нейтральны («Нефть», «Утомление», «Проблема питания», «Алкоголь», «За ваше здоровье» и т. п.);

4) большинство культурфильм таковыми являются лишь по названию, будучи по существу картинами, составленными из случайных фильмотечных материалов и без достаточно углубленно проработанных планов.

Что же касается вообще всего фонда картин, поступающих в деревню, то правильную оценку этому фонду дает газета «Уральский рабочий» (Свердловск, 8/I—29 г.):

«Большинством демонстрировавшихся фильм зрители остались довольны. Эти фильмы были неплохи во всех отношениях (например, «Великий путь», «Степан Халтурин», «Ветер», «В деб-

рях быта», «9-е января» и др.). Демонстрировались и неинтересные, скучные, устаревшие ленты. Среди них находились даже ленты, запрещенные реперткомом.

Главный и общий недостаток кино-продукции состоит в том, что она почти вся без исключения по содержанию оторвана от конкретных задач социалистического строительства в деревне. С этой точки зрения кино-передвижка не выполнила роли, как средства широкой образовательной работы и коммунистической пропаганды, организации и воспитания масс вокруг лозунгов и задач партии, как средства подъема культурного уровня крестьянина: расширять кругозор и опыт крестьянства, выводить его из рамок деревенской ограниченности, показом приближать его к городу, к рабочему, приближать его к пониманию общих задач и тем самым вовлекать его в процесс социалистической перестройки деревни» (из резолюции Всесоюзного кино-совещания). В той же корреспонденции сообщается: в деревне Картамыш, Курганского округа, демонстрировалась картина «Любовь в 16 лет» — заграничная фильма.

Следует отметить мнение т. Баршака, поскольку он заведует в Совкино снабжением деревни. Он пишет:

«Нужных картин для деревни безусловно мало. Недостаточно количество художественных фильм, понятных деревенскому зрителю или же правильно рисующих те или иные моменты из жизни советской деревни. До безобразия мало сельскохозяйственных культурфильм, помогающих крестьянину поднимать все выше и выше свое хозяйство, переходя на формы коллективного хозяйства. Не видит также крестьянский зритель нашей кино-хроники так часто, как городской рабочий» («Беднота», 13/IX—28 г.).

8. Кино и кооперация

«Местные и центральные союзы потребительской кооперации должны включить в сферу своей деятельности организацию товариществ и обществ из населения по линии и при помощи кино. В связи с этим, кооперация должна быть привлечена и к обслуживанию потребителей кинофикации деревни как в направлении снабжения деревенского кино запасными частями,

так и в отношении содействия снабжения фильмами от прокатчика и монополиста».

Таково было постановление партсовещания по кино.

По истечении полугодичного срока со времени этого постановления почти все райсоюзы потребкооперации включили в систему своей культработы кинообслуживание деревни. Появился новый фактор кинофикации деревни. Контрольные цифры плана кинофикации деревни, установленные Центросоюзом в феврале 1928 г., — одна кино-передвижка на 10 потребительских обществ, — уже превзойдены. На 1 апреля 1928 г. имелось 300 кино-передвижек, принадлежащих райсоюзам; на 1 декабря 1928 г. эта цифра больше чем утроилась: потребкооперации принадлежит 1 003 кино-передвижки.

Темп роста недостаточен. Если он таким и останется (100 кино-передвижек в месяц), то кинофикация деревни растянется на десятки лет, так как нужно учитывать большое количество кино-передвижек, выходящих из строя вследствие преждевременной технической «смерти».

Но и то уже хорошо, что «союзы включили планы кинофикации в свои общие планы, рассматривают дело кинофикации как составную часть всей своей культурной и хозяйственной работы, ставят ее организационно и материально на ноги» («Кооперативная жизнь», Москва, 30/I—29 г.).

Центросоюз заключил два крупных договора: с Госшвеймашиной на поставку кино-аппаратуры и с Совкино на прокат кинофильм. По плану Центросоюза в течение 1928 и 1929 гг. сеть кино-передвижек, принадлежащих потребкооперации, должна быть доведена до 2 300 единиц (т. е. 1 000 кино-передвижек в год, так как 300 кино-передвижек уже раньше имелись в системе потребкооперации до начала планомерной работы Центросоюза по кинофикации деревни). Отметим также, что минувшим летом Центросоюз провел курсы по подготовке кино-инструкторов. Наконец, Центросоюз заказывает кино-организациям фильмы по кооперации, однако последние пока мало интересны и неудачно выполнены.

Процесс кинофикации деревни через посредство местной потребкооперации идет своим порядком. Постепенно в кинофикацию деревни втягиваются низовые потребительские ячейки,

а также при их содействии создаются в деревнях кино-товарищества.

9. Кино-товарищества

Основным моментом в деле кинофикации деревни партсовещание по кино признало широкое привлечение общественных сил деревни и средств самого населения путем самообложения. Практически это означает, прежде всего, кооперирование населения вокруг кино; ростки этой самодеятельности должны быть всячески поддержаны и закреплены.

Организационно-пропагандистскую деятельность ОДСК, политпросветов, деревенских профсоюзов, КСМ, шефов и кооперации в деле кино необходимо заострить на вопросе расширения и укрепления низовой инициативы, направленной на создание деревенских кино-товариществ и обществ.

Таким образом, партсовещание указало на необходимость развивать кино-строительство в деревне не только путем его насаждения сверху, но, главным образом,—снизу, силами и средствами самой деревни.

Уже отмечено было, что эти кино-товарищества создаются потребкооперацией. Но нужно иметь в виду, что эти кино-товарищества возникают на местах и, независимо от влияния и воздействия кооперации, по собственной инициативе населения.

Подобного рода кино-товарищества так быстро размножаются, что Наркомторг должен был заняться вопросом о выработке для них устава.

Этот факт лишний раз говорит о тяге передовых элементов деревни к кино. Необходимо добиться, чтобы кино было, наконец, максимально использовано как мощный культурный фактор в деле социалистической реконструкции деревни, в деле политико-просветительной переделки крестьянского сознания.

❖

ХРОНИКА КИНО

Всесоюзное партийное совещание по кинематографии

(15—21 марта 1928 г.)

«Совещанию предшествовало широчайшее обсуждение вопросов советской кинематографии в печати, на диспутах, устраивавшихся различными общественными организациями (профсоюзами, комсомолом, ОДСК) и на партийных совещаниях по кинематографии почти при всех крупнейших партийных комитетах на местах.

Всесоюзное партийное совещание явилось завершением и подвело итоги этому широчайшему обсуждению вопросов советской кинематографии, длившемуся в течение почти полугода».

«На совещании присутствовало 127 делегатов с решающими голосами, 64 с совещательными и ряд гостей. На совещании

были представлены партийные организации (61 с решающими голосами и 25 совещат.), комсомольские организации (6 решающих и 2 совещательных), советские организации (15 решающих и 9 совещательных), наркомпросы союзных республик (20 решающих и 7 совещательных), кино-организации (28 решающих и 10 совещательных), общественные организации (6 решающих и 4 совещательных), печать (7 решающих и 7 совещательных). В совещании участвовали представители агитпропов следующих партийных организаций: Москвы, Ленинграда, Украины, Урала, Закавказья, Северного Кавказа, Сибири, Белоруссии, Далькрая, Иваново-Вознесенска, Нижнего, Тулы, Ярославля, Твери, Грузии, Азербайджана, Армении, Узбекистана, Крыма, Татреспублики, Казакстана, Киева, Полтавы, Ташкента, Саратова, Самары, Сталинграда, Смоленска, Брянска, Сталина, райкомов Москвы, а также АПО, ИККИ и ЦКК.

Совещание заслушало и обсудило доклады: т. Криницкого — «Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии»; т. Шведчикова — «Организационные и хозяйственные вопросы советской кинематографии»; т. Мещерякова — «Кино в деревне»; т. Мальцева — «Общественность и кино»; т. Смирнова Н. — «Печать и кино».

(Данные взяты из книги «Пути кино», выпущенной АПО ЦК ВКП(б) в изд. «Теа-Кино-Печать»)

ИТОГИ СТРОИТЕЛЬСТВА КИНО В СССР И ЗАДАЧИ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ [1]

1. Мощный подъем хозяйства СССР на базисе социалистической реконструкции, рост политической активности пролетариата и всех слоев трудящихся, улучшение материального

---

[1] Резолюция по докладу т. Криницкого. При обсуждении данной резолюции по вопросу об оценке линии кино-организаций было предложено две формулировки:

1. «В ряде случаев кино-организации сбивались с правильной партийной линии» (выдвинута большинством (13 ч.) комиссии по докладу т. Криницкого).

2. «Установка основных наших кино-организаций оказалась в противоречии с задачами, поставленными перед кино партией» (выдвинута меньшинством (11 ч.) комиссии по докладу т. Криницкого).

положения и, в связи с этим, громадное расширение культурных потребностей рабочих и крестьян — ставят перед партией во всем объеме задачу решения вопросов культурной революции.

Могучий подъем культурного уровня многомиллионных масс, соразмерно с этим широкое развитие всех массовых форм культурного строительства являются насущнейшей и первоочередной проблемой эпохи культурной революции.

2. Одновременно с задачей усиления активного участия пролетариата в социалистическом строительстве, углубления классового самосознания пролетариата, определения его места и роли в культурной революции, политического воспитания и организации новых слоев рабочих — перед партией во весь рост встает огромная историческая обязанность помочь социалистической перестройке деревни, вовлечь мелкое и мельчайшее хозяйство в процесс обобществления, включить основную массу крестьянства в орбиту социалистического строительства. Таково политическое содержание культурной работы партии в деревне.

3. Культурная революция развертывается в условиях классовых противоречий переходного периода. Буржуазные и мелкобуржуазные группировки, борясь на культурном фронте, пытаются сохранить за собой старые позиции, препятствовать развитию культуры по социалистическому пути и тем самым вносить чуждые нам классовые элементы в различные виды культурного строительства. Буржуазные и мелкобуржуазные силы борются против пролетариата, пытаясь захватить в свои руки рычаги культурного подъема масс, их воспитания, воздействия на них. Задача пролетариата и партии — эти рычаги культурного развития держать в своих руках, укреплять все более пролетарские кадры работников культуры, обеспечить социалистический путь культурного развития.

4. Противоречия и классовая борьба в условиях переходного периода находят свое выражение в области искусства. Являясь одним из важнейших элементов культуры и рычагов культурного строительства, искусство должно стать сильней-

---

Вторая формулировка была отвергнута совещанием большинством 51 гол. против 31.

При голосовании в целом резолюция была принята единогласно при 5 воздержавшихся.

шим орудием в руках пролетариата. Искусство в руках пролетариата обладает богатейшими средствами, чтобы овладевать чувствами, настроениями, мыслями масс, сделать для самых отсталых слоев трудящихся, особенно в деревне, понятными перспективы и задачи социалистического строительства, показать наиболее убедительно нарождающиеся и развивающиеся социалистические элементы в общественных отношениях, в быту в психике человеческой личности, чтобы быть острейшим орудием пролетариата в борьбе против враждебных, сопротивляющихся остатков старого.

5. Кино, «самое важное из искусств», может и должно занять большое место в деле культурной революции как средство широкой образовательной работы и коммунистической пропаганды, организации и воспитания масс вокруг лозунгов и задач партии, их художественного воспитания, целесообразного отдыха и развлечения.

Кино, как и всякое искусство, не может быть аполитичным. Кино должно быть орудием пролетариата в его борьбе за гегемонию, руководство и влияние в отношении других классов, «должно являться в руках партии могущественным средством коммунистического просвещения и агитации» (в резолюции XIII съезда ВКП(б).

В период строительства социализма кино должно быть сильнейшим орудием углубления классового сознания рабочих, политического перевоспитания всех непролетарских слоев населения и крестьянства — в первую очередь. Отнюдь не приспособляясь к идеологии непролетарских социальных слоев, кино присущими ему формами воздействия должно политически перевоспитать их в направлении усиления идеологического влияния и воздействия пролетариата на мелкобуржуазные слои населения.

Кино обладает огромной силой воздействия на зрителя. Кино — наиболее портативное, дешевое и необычайно наглядное искусство. У кино наиболее многочисленная аудитория, кино по своей природе наиболее массовое и демократическое искусство. Кино, действуя показом, способно охватить и воздействовать на сознание наиболее отсталого в культурном развитии зрителя. По разнообразию и богатству формальных

и технических приемов кино не знает себе соперников: Лента, однажды запечатлев исполнение кадра, может демонстрироваться в любом месте, давая зрителю образцы высокой художественности и блестящей техники.

6. При всем значении и преимуществах кино по сравнению с другими формами зрелищных искусств, было бы ошибочно выделять его и изолировать. Кино может развиваться только при взаимодействии с другими видами искусства, усваивая и использовывая достижения последних, — литературы, театра, живописи, — при одновременном усовершенствовании своих специфических художественных средств.

7. Кинематография является: а) большим политическим, культурным фактором и искусством в той мере, в какой кино владеет сильнейшими средствами художественного воздействия на зрителя; б) промышленностью (в той мере, в какой производит фильму, аппаратуру, пленку); в) системой коммерческих предприятий (в той мере, в какой осуществляет прокат, организует коммерческую сеть и т. п.).

Такая совокупность разных элементов в кино является основанием для утверждения о якобы неизбежных противоречиях при постановке и разрешении проблем кино, в частности о противоречиях между требованиями идеологической выдержанности и художественной ценности фильм и требованием коммерческой выгодности кино. Разумеется, это противоречие является кажущимся и неразрешимо только при узкокоммерческой постановке вопроса.

ОЧЕРЕДНЫЕ ЗАДАЧИ В ОБЛАСТИ КИНО

Внимание партии и советской общественности в области кинематографии должно быть сосредоточено по следующим направлениям:

1) общественно-политические задачи, идеология кино и задачи художественной политики в отношении кино;

2) задачи в отношении кадров работников, задачи общественности в области кино;

3) задачи организационно-хозяйственной политики кино, в частности в области развития сети, цен, проката.

I. Общественно-политические задачи кино

1. Буржуазное кино является в руках буржуазии орудием классовой борьбы, прививает зрителю идеологию, нужную для укрепления капиталистического господства, и отвлекает массы от революционной борьбы.

Общественно-политические задачи кино в СССР прямо противоположны буржуазному кино. Вся идеологическая установка советского кино является иной, поскольку в основе содержания советской фильмы должна лежать идеология пролетариата. Кино может и должно руководствоваться «безошибочными критериями общественно-политического содержания» для художественного произведения, — критериями, которые определяются задачами и опытом строительства пролетариата в области экономики, культуры, политической организации масс и быта в период строительства социализма.

Таким образом, общественно-политическое содержание советского кино сводится к пропаганде через показ новых социалистических элементов в хозяйстве, общественных отношениях, быту, в личности человека; борьбе против пережитков старого строя; просвещению масс, воспитанию и организации их вокруг культурных, экономических и политических задач пролетариата и его партии, осуществляемых в период социалистического строительства; классовому освещению исторических событий и общественных явлений; распространению общих знаний и интернациональному воспитанию масс, преодолению националистических предрассудков и провинциальной ограниченности и приобщению масс через кино ко всем достижениям советской и к лучшим достижениям мировой культуры; организации отдыха и развлечения, но так, чтобы и «развлекательный» материал кино организовывал мысли и чувства зрителя в нужном пролетариату направлении.

Особенно важны задачи кино в деревне, где кино должно стать сильным средством подъема культурного уровня крестьянина, расширять кругозор и опыт крестьянства, выводить его из рамок деревенской ограниченности, показом приближать его к городу, к рабочему, приближать его к пониманию общих задач и тем самым вовлекать его в процесс социалистической

перестройки деревни, — содействовать усилению политического и культурного влияния пролетариата в отношении крестьянства в близких и понятных для последнего формах.

Особенно важны задачи советской кинематографии в области обслуживания, воспитания и укрепления взаимных связей между отдельными национальностями Союза. Развитие национальной кинематографии сделало за последние годы под руководством партии такие крупные шаги, которые, несмотря на ряд значительнейших недостатков в соответствующих кино-организациях, сделали их неотъемлемой частью советской кинематографии. Укреплению и развитию национальных кино-организаций партия должна всемерно содействовать, не ограничивая их продукции узконациональной и этнографической тематикой. В качестве основного и крупнейшего недостатка в деятельности национальных кино-организаций необходимо отметить почти полное отсутствие фильм, отражающих нашу национальную политику, современный советский быт и новое социалистическое строительство в национальных республиках; этот недочет относится полностью к кино-организациям РСФСР.

Важнейшее значение имеет кино и по линии развития культурно-отсталых нацменьшинств, особенно для восточных народностей, где при малограмотности громадного большинства населения, недостаточном его школьном обслуживании кино должно играть большую роль по усилению культурного развития трудящихся масс.

2. Советская кинематография за 5 лет своего развития имеет известные достижения: ее продукция по своим художественным и идеологическим качествам в значительной своей части удовлетворяет задачам, поставленным партией перед кино. Начав с картин на историко-революционные и историко-литературные темы, советская кинематография в настоящее время все решительнее переходит к современной советской тематике, к освещению и анализированию актуальных вопросов советского быта и социалистического строительства; создаются новые жанры, растут и выдвигаются молодые художественные силы из пролетарской среды и из среды революционной интеллигенции. Одновременно развертывается громадной важности процесс проникновения кино в миллионные массы трудового

населения Союза (рост сети кино-театров, начавшаяся работа по кинофикации деревни, роль, выпавшая на долю клубного кино и т. д.).

Однако общественно-политические задачи далеко не в достаточной мере осуществляются советским кино. Кино совершенно недостаточно выполняет свою роль в деле политического просвещения и культурного подъема масс, организации их вокруг задач партии и в значительной части своей обнаруживает на себе давление мелкобуржуазных обывательских вкусов и настроений.

Кино слабо охватывает в содержании картин разносторонние запросы рабочих, особенно отстает от запросов деревни. Кино совершенно недостаточно ведет пропаганду за основные лозунги партии, не использовывается для текущей агитации партии. Почти отсутствует детская фильма. Не развита культурная, производственная и хроникальная фильма. Большая часть продукции обнаруживает неумение придать занимательность картине, учесть запросы аудитории, обеспечивая в то же время идеологическую выдержанность картины. Наблюдается в ряде случаев уклон в сторону вульгарного упрощенства сложных социальных и бытовых проблем современности.

Следует отметить, что за последнее время, в связи с ростом культурных запросов масс, усилением активного внимания партии и советской общественности к вопросам кино, усилением работы самих кино-организаций над вопросами содержания кино, советская кинематография обнаруживает некоторое улучшение в сторону активной деловой постановки и разрешения общественно-политических задач кино.

3. Основные причины недостаточного выполнения общественно-политических задач кино следующие: малый опыт советского кино (5 лет развития); недостаточность политически выдержанного руководства кинематографией и недооценка задач кино как мощного орудия в руках партии в эпоху культурной революции; недостаток подготовленных работников и недостаточная активность кино-организаций в деле привлечения новых работников революционного крыла литературы в кинематографию; зависимость от заграничного рынка в виду недостаточного развития советской кино-продукции, тяже-

лое финансовое положение кинематографии в первой стадии развития и значительно обусловленное этим усиленное внимание кино-организаций к коммерческим вопросам кино и в то же время недостаточная активность кино-организаций в выполнении стоящих перед кино общественно-политических задач, давление экрана, обслуживающего высокоплатящую публику; в ряде случаев кино-организации сбивались с правильной партийной линии; исходя из правильного положения о необходимости подвести прочную материальную базу под советскую кинематографию, кино-организации в ряде случаев противопоставляли идеологическую выдержанность картин их коммерческой выгодности; недостаточное внимание партии, профсоюзов и органов наркомпросов к вопросам кино; слабая связь кино-организаций с советской общественностью (печать, профсоюзы, ОДСК) и в то же время слабая активность со стороны советской общественности в деле помощи кино.

Большинство указанных явлений стоит в несомненной связи с противоречиями нашего роста и наличием буржуазных и мелкобуржуазных влияний, которые дают себя чувствовать на различных участках нашего культурного строительства.

Следует отметить за последнее время положительное значение критики в деле вскрытия всех недостатков советской кинематографии.

Необходим решительный сдвиг кинематографии в сторону принципиальной выдержанности выполнения задач партии, поставленных перед кино, и ориентации на широкие рабоче-крестьянские массы. Борьба с недостатками кинематографии становится одной из важнейших задач партии в области культурного строительства. Выпрямление линии работы наших кино-организаций под углом зрения задач партии должно лечь в основу ближайшей работы партии в области кино.

4. В соответствии с общественно-политическими задачами кино в СССР должно определяться и содержание советской кинематографии:

а) художественная фильма должна на деле стать средством коммунистического просвещения и агитации, орудием партии в деле воспитания и организации масс вокруг основных задач периода строительства социализма (индустриализация и рационали-

зация, коллективизация сельского хозяйства, разрешение проблем культурной революции, борьба с бюрократизмом и оживление советов, укрепление обороноспособности страны, проблемы международного революционного движения на Западе и на Востоке). Считать необходимым создание фильм, освещающих быт, жизнь и участие во всем социалистическом строительстве молодежи;

б) считать культурфильму (научно-популярную, этнографическую, школьную, учебную) одним из мощных средств распространения и популяризации общих и технических знаний, необходимо образцово поставить ее производство; при этом необходимо обеспечить доступность культурной фильмы для широкого зрителя по ее содержанию;

в) необходимо в большей мере использовать кино для текущей агитации и проводимых хозяйственных и политических кампаний (короткометражные агитационные фильмы, мультипликация и т. д.), а также шире поставить хроникальную фильму, давая более полное и разностороннее освещение событий политической, хозяйственной и культурной жизни СССР и заграницы;

г) в связи с усилением общественно-политической роли кино, необходимо искать и применять новые формы кино-жанра (кино-фельетон, кино-журнал юмора и сатиры и др.). Особое внимание уделить созданию советской комедии;

д) создать для детского зрителя выдержанную политическую и педагогически-художественную, культурную и хроникальную фильму. Надо немедленно приступить к созданию учебных фильм, увязав их с программой наших школ;

е) необходимо в большей мере поставить обслуживание запросов к кино со стороны национальностей СССР, более широкое использование для кино материала из истории борьбы, социалистического строительства в союзных и национальных республиках и областях;

ж) особое внимание должно быть уделено созданию идейно выдержанной антирелигиозной фильмы, вскрывающей классовую сущность и контрреволюционную роль религии, в частности необходима подготовка фильм по сектантству;

з) необходимо добиться решительного перелома в деле производства картин, по содержанию отвечающих запросам деревни и задачам партийной политики в деревне;

и) считать необходимым решительно изменить обывательский характер кино-рекламы и полностью приспособить ее к указанным задачам по содержанию кино-продукции.

5. В вопросах художественной формы партия не может оказывать никакой особой поддержки тому или иному течению, направлению или группировке, допуская соревнование между различными формально-художественными направлениями и возможность экспериментирования с тем, чтобы достигать возможно более совершенной с художественной стороны фильмы.

Основным критерием при оценке формально-художественных качеств фильм является требование того, чтобы кино дало «форму, понятную миллионам».

Сила воздействия всякой художественной фильмы на зрителя должна быть обеспечена ее занимательностью, близостью для рабочего и крестьянского зрителя и формой, отвечающей запросам широкой массовой аудитории (разумеется, без какого-либо приспособления к их обывательским, мелкобуржуазным вкусам, без упрощенства и вульгаризации художественной формы). Необходимо усилить борьбу против проявлений нездорового трюкизма, хулиганства и порнографии.

6. Музыкальная иллюстрация, являясь неотъемлемой частью кино-произведения, должна служить задаче кинематографии — поднятию культурного уровня масс. Считать необходимым издание музыкальных сценариев, составленных высококвалифицированными музыкантами. Повести решительную борьбу с пошлыми и халтурными программами в фойэ.

II. Вопрос о кадрах работников кино, о кино и общественности

1. Главными условиями идеологической и художественной ценности кино-продукции являются: политически выдержанное руководство в кино, наличие в кино крупных и близких запросам современности работников (сценаристы, режиссеры, операторы, актеры), а также активное участие партии и советской общественности в строительстве кино на всех его звеньях.

При этом при постановке вопроса о кадрах работников кино и о кино-общественности следует исходить из учета специ-

фических свойств кино и условий его развития. Линия партии в отношении художественной литературы (резолюция 1925) в ее основе применима также и по отношению к кино. Однако следует учесть особенности кино сравнительно с литературой — нужный пролетариату кадр творческих работников кино может быть сформирован и почерпнут из достаточно уже богатого силами слоя близких пролетариату работников литературы и театра; кино как более молодое искусство может использовать и обогатить своими специфическими художественными средствами все лучшие достижения художественной литературы.

2. На деятельности кино еще очень отрицательно отзывается недостаток высококвалифицированных работников. Наиболее выпуклое выражение это обстоятельство нашло в так называемом «сценарном кризисе». Ряд кино-организаций объясняет невозможность дать в идеологическом смысле выдержанную фильму тем, что отсутствует сценарный материал. Эта причина не является непреодолимой и в значительной мере обусловлена недостаточной активностью самих кино-организаций, кустарной постановкой сценарного дела, отсутствием плановости в разработке тематики кино, которая в большинстве случаев носит бессистемный, случайный характер. Сосредоточение работы по сценарию в руках незначительной группы сценаристов, кастовая замкнутость этой группы под защитой лозунга о недоступности и трудности сценарного искусства — одна из причин. Вторая — кино не имеет постоянной и организованной связи с организациями пролетарских писателей и рабкоров, не использовывает писателей, работников театра и т. п.

3. Таким образом, вместе с задачей бережного и полного использования всего опыта старых работников кино и при обязательном условии обеспечения для них товарищеской обстановки и близкой связи в работе с коммунистами, — важнейшей задачей в кино является пополнение его кадров работников работниками из революционного крыла литературы и театра, из актива рабкоров и селькоров, задача подготовки новых кадров через должную постановку кино-образования (которое должно быть тесно увязано с кино-производством), а также через группы практикантов при участии наиболее

(в художественном и идеологическом отношениях) ценных работников кино, с привлечением кино-молодняка, писательских групп и т. п. Считать необходимым развитие теоретической разработки проблем кинематографии, в частности постановку научного изучения вопросов воздействия кино на зрителя. В целях большей продуктивности в творческой работе кино, необходимо установить гораздо более тесную связь между писателем, сценаристом и режиссером.

4. В недочетах советской кино-продукции сильно отражаются недостаточность связи кино с общественностью.

В таком массовом искусстве, как кино, роль общественности особенно значительна. Ее основная задача — изучать запросы рабочего и крестьянина, собирать и подытоживать массовую оценку кино-продукции и тем самым помогать кино-организациям давать продукцию, по содержанию и по художественному оформлению близкую запросам рабочего и крестьянского зрителя и в то же время отвечающую задачам партии. Эту роль общественности в отношении кино следует осуществлять, в частности путем более широкого применения конкурсов либретто и сценариев, обсуждения их на широко организованных и систематически работающих художественных советах при кино-организациях, особенно кино-фабриках, путем организованного общественного обсуждения и просмотра фильм с привлечением широкого круга участников.

Особенно важное значение имеет широкое развитие работы ОДСК, профсоюзов, клубов, сельбудов и других общественных и культурных организаций в области кинематографии, усиление роли печати через развитие кино-критики во всех (в первую очередь массовых) органах печати и широкое привлечение рабочих и сельских корреспондентов, рабочего и крестьянского зрителя к обсуждению вопросов кино.

III. Задачи организационно-хозяйственной политики в области кино

1. Развитие кино, выполнение общественно-политических задач кино, достижение максимальной доходности кино и выполнение задачи вытеснять водку через кино — упираются в огра-

ниченность рынка, охватываемого кино-продукцией в настоящее время.

Кино имеет за 5 последних лет своего активного развития ряд достижений. Развилась сеть предприятий. Начала вырастать кино-сеть в городе и деревне. Увеличиваются обороты кино-организаций. Однако до сих пор в городе и — особенно — в деревне число действующих кино-установок крайне недостаточно и совершенно не удовлетворяет имеющиеся запросы.

Поэтому организационно-хозяйственная политика кино-организаций должна быть решительно изменена и направлена на все большее расширение кино-рынка, в первую очередь на охват рабоче-крестьянских масс путем постройки кино-театров в рабочих районах, развития кино-проката в клубах (при этом кино-прокат клуба должен быть организован таким образом, чтобы он не шел в ущерб общей культурной работе профсоюзов, ведущейся через данный клуб), путем неуклонного увеличения числа кино-передвижек и стационарок в деревне. Одновременно необходимо увеличение тиража картин (копия), тем самым снижая их себестоимость и в итоге достигая все большего дохода от кино, развития кинематографии в целом, укрепления идеологического влияния партии через кино на широкие рабоче-крестьянские массы.

Следует признать ошибочной встречающуюся в практике кино-организаций линию на развитие сети, главным образом охватывающей высокоплатящего зрителя. Эта линия исходит из неверного представления об ограниченности рынка кино, из недоучета возможностей расширения сети и тех материальных ресурсов, которыми располагает периферия, особенно деревня.

Таким образом, задача форсированного развития кино-установок в городе и деревне, в частности в школе и детском клубе — задача кинофикации СССР — приобретает очень большое значение в культурном и хозяйственном строительстве.

При ее реализации должна быть широко использована местная инициатива. Поскольку государственный бюджет не может уделять значительных средств на кино-строительство, важной задачей является вложение местных, даже частных, средств в кино, особенно содействуя созданию паевых, кооперативных и др. предприятий.

Только путем последовательного проведения такой хозяйственной политики советская кинематография развернет свои возможности — быть доходнейшей отраслью государственного хозяйства, охватит значительную часть бюджета рабочего и крестьянина — и сможет выполнить поставленную на XV съезде ВКП задачу: «начать постепенное свертывание водки, вводя вместо водки такие источники дохода, как радио и кино». Задачу достижения и наибольшей доходности кино и вытеснения водки через кино, разумеется, ни в малейшей мере нельзя толковать под исключительно «коммерческим» углом зрения, допуская какие-либо идеологические уступки обывательским вкусам, отступая от общественно-политических задач кино.

2. При определении общей хозяйственной политики в кино следует совершенно отбросить, как неправильное, противопоставление «коммерции» и «идеологии» в советском кино. Советское кино может и должно быть доходным предприятием. Однако, в отличие от буржуазного кино, требования идеологической выдержанности советской фильмы ни в коем случае не могут отступать перед соображениями доходности, запросами обывательских вкусов и т. д., хотя такая опасность уступок реально стоит перед советским кино и нашла в значительной части советской кино-продукции свое выражение уже потому, что кино в СССР отражает все особенности переходного периода и трудности в деле переделки людей, их вкусов, в борьбе за нового человека против старого.

Ошибочность противопоставления «коммерции» «идеологии» полностью выявляется в том, что ценная в художественном отношении и идеологически выдержанная фильма, увлекающая и захватывающая зрителя, может быть вполне доходной в условиях СССР, при достаточно широком охвате рабочего и крестьянского зрителя, что все более подтверждается опытом.

3. В целях упорядочения дела развития кинофикации необходимо выработать пятилетку развития кинематографии (сеть, промышленность), причем необходимо на ближайшее время признать обязательным принцип оставления доходов от кино для развития кинематографии.

4. Необходимо вести решительный курс на дальнейшее сокращение импорта кино-картин, постепенно ограничивая

импорт только культурной и высокохудожественной фильмой, однако, при обязательном условии идеологической допустимости для нас ввозимых картин. Качество импортной кинопродукции было до сих пор явно неудовлетворительным; подбор ввозимых фильм следует в дальнейшем твердо подчинить общественно-политическим и идеологическим задачам нашего советского кино, для чего необходимо поставить более широкое и тщательное изучение заграничного кино-рынка.

5. Экспорт советской фильмы должен развиваться максимально. При этом следует категорически признать недопустимым приспособление ввозимой нами фильмы ко вкусам мещанского зрителя. Следует итти по более трудному, но верному пути вывоза идеологически выдержанной и художественно ценной советской кино-продукции, которая, как показал опыт, найдет рынок за границей. При продвижении советских картин за границу необходимо использовать заграничные рабочие кино-организации; в то же время следует входить в соглашение с этими производственными рабочими организациями относительно совместного производства картин.

6. Лозунг независимости СССР в хозяйственном строительстве от заграницы должен найти свое отражение также и в области кино. Советская кино-промышленность все в большей мере должна эмансипироваться от заграничного рынка, ставить у себя производство пленки, аппаратуры, химических препаратов.

Выдержки из постановления Совета народных комиссаров РСФСР об основных директивах по составлению пятилетнего плана развития кино-дела в РСФСР от 12/VIII—28 г.

ПО СТРОИТЕЛЬСТВУ СЕТИ КИНО-УСТАНОВОК

п. 4. а) При развитии кино-сети в городах — учет необходимости первоочередного строительства кино в кварталах с рабочим населением, а также необходимости открытия новых кино-установок в районах с рабочим населением вне городов.

б) При продвижении кино в деревню — учет необходимости доведения общего количества деревенских стационарных уста-

новок не менее чем до 2 000 и числа передвижек ориентировочно до двух на волость или трех на район.

п. 5. В целях поощрения нового киностроительства признать необходимым установление для кино, открываемых во вновь выстроенных помещениях, на первые годы их функционирования льготных условий уплаты налогов, сборов и страховых платежей, а также льготных условий кинопроката.

п. 8. Предусмотреть в пятилетнем плане киностроительства мероприятия по организации кино в учебных заведениях и других культурно-просветительных учреждениях и согласовать их с планом капитального строительства политико-просветительных учреждений и учебных заведений.

ПО ПРОКАТУ

п. 9. Предусмотреть в плане развития кино-дела постепенное снижение абсолютного количества заграничных художественных картин в прокат в соответствии с ростом кино-картин советского производства, обратив особое внимание на ввоз картин научных и производственных, имеющих значение для улучшения сельского хозяйства, промышленности, а равно и необходимых для учебных целей.

п. 12. Считая кооперацию одной из самых крупных организаций в деле продвижения кино в деревню, признать необходимым проведение мероприятий в указанной области на основе использования системы потребительской кооперации как основного начала продвижения кино в деревне.

ПО ПРОИЗВОДСТВУ СОВЕТСКИХ ФИЛЬМ

п. 13. При разработке 5-летнего плана развития производства советских кино-картин, исходить из того, что к концу пятилетки советский экран, как правило, должен обслуживаться советской картиной.

п. 14. В указанном в п. 13 настоящего постановления плане предусмотреть размеры и темп развития производства как художественных картин, проявляя особое внимание к их идеологической ценности, художественности и занимательности, так

равно и картин научных, производственных, военных, этнографических, хроники, детских, учебных и картин из жизни национальных республик.

ПО ПОДГОТОВКЕ КИНО-РАБОТНИКОВ

п. 17. Признать необходимым принятие мер к подготовке достаточного количества кино-механиков и других квалифицированных работников кино-дела, для чего:

а) рассмотреть сеть кино-учебных заведений в направлении создания центрального учебного заведения, которое должно быть обеспечено всеми необходимыми учебными пособиями, материальными средствами, преподавательским и научным персоналом;

б) наметить сеть курсов по подготовке кино-механиков.

Зам. пред. СНК РСФСР А. Смирнов.

Управделами СНК РСФСР Смольянинов.

Секретарь СНК РСФСР Болдырев.

Кино-продукция за время с 1 января 1928 г. по 1 января 1929 г.

I. СОВКИНО

Художественные фильмы

Драмы: [1]

1. Золотое руно	6 ч.	1 800 м.	Сценарист И. Кравчуновский, режиссер Б. Светозаров.
2. Булат-Батырь	7 „	2 328 „	„ и режиссер Ю. Тарич.
3. Вор	6 „	1 553 „	„ С. Алымов, режиссер В. Инкижинов.
4. Красавица Харита	6 „	1 871 „	„ И. Соколов, режиссер Л. Шеффер.
5. Свои и чужие	6 „	1 552 „	„ и режиссер Ю. Тарич.
6. Кастусь Калиновский	7 „	1 978 „	„ „ „ В. Гардин.

[1] Деление на кино-жанры (драма, пьеса и т. д.) приведены согласно формальным данным. Редакция не входит в существо вопроса о правильности такого деления. — Ред.

7.	3-я жена муллы	6 ч. 1 992 м.	Сценар.	А. Балагин, режиссер В. Висковский.
8.	Золотой мед	5 „ 1 739 „	„	Н. Береснев, режиссеры В. Петров и Н. Береснев.
9.	Два броневика	6 „ 1 998 „	„	В. Шкловский, режиссер С. Тимошенко.
10.	Кружева	7 „ 2 082 „	„	М. Колосов и Ю. Громов, режиссер С. Юткевич.
11.	Косая линия (Утюг)	6 „ 1 900 „	„	Б. Фельдман, режиссеры А. Иванов и О. Галлай,
12.	Знойный принц	6 „ 1 800 „	„	Б. Липатов, режиссер В. Шмитдгоф.
13.	Седьмой спутник	6 „ 1 708 „	„	В. Касьянов и В. Перцов, реж. В. Касьянов.
14.	Иван да Марья	5 „ 1 033 „	„	Б. Альтшуллер, реж. В. Широков.
15.	Инженер Елагин	6 „ 1 842 „	„	В. Браун и А. Морозов, режиссер В. Фейнберг.
16.	Мой сын	5 „ 1 900 „	„	Турин, режисс. Е. Червяков.
17.	Светлый город	6 „ 1 708 „	„	О. Преображенская и И. Правов, режиссер О. Преображенская и И. Правов.
18.	Норд-ост	6 „ 1 900 „	„	Д. Щеглов, режиссер Ч. Сабинский.
19.	Прыжок	5 „ 1 497 „	„	К. Гаврилюк и А. Михайловский, р. Э. Иогансон.
20.	Лихое Золото	6 „ 1 553 „	„	В. Юренев, режиссер В. Солодовников.
21.	Герои Домны	7 „ 1 859 „	„	Н. Ляшко и Е. Иванов-Барков, реж. Е Иванов-Барков.

Кино-пьесы:

22.	Зеленый шум	6 ч. 1 691 м.	Сценар.	и р. А. Усольцев-Гарф.
23.	Цена человека	6 „ 1 900 „	„	Ядин и Залкинд, реж. Авербах и Донской.
24.	Право на жизнь	6 „ 1 900 „	„	и реж. П. Петров-Бытов.
25.	Родной брат	5 „ 1 719 „	„	Н. Молодцов, режиссер Г. Кроль.
26.	Капитанская дочка	8 „ 2 500 „	„	В. Шкловский, режиссер Ю. Тарич.
27.	Тапька-трактирщица	6 „ 1 687 „	„	Минаев, р. Б. Светозаров.
28.	Оторванные рукава	6 „ 1 648 „	„	Б. Юрцев и И. Пырьев, режиссер Б. Юрцев.
29.	Смеется жизнь	6 „ 1 800 „	„	и реж. Усольцев Гарф.

30. Железная лошадь	2 ч.	600 м.	Сценар.	З. Дрянкин и Р. Майман реж. О. Галлай.
31. Джой и дружок	5 „	1 600 „	„	и реж. В. Петров и М. Хухунашвили.
32. Луна слева	6 „	1 750 „	„	Лепзе, реж. А. Иванов.
Рев. эпопея:				
33. Октябрь	7 „	2 800 „	„	и реж. С. Эйзенштейн и И. Александров.
Кино-повести:				
34. Ася	6 „	2 000 „	„	Н. Блейман и Ю. Оксман, реж. А. Ивановский
35. Хабу	6 „	1 889 „	„	и реж. В. Висковский.
Комедии:				
36. Третья молодость	6 „	1 980 „	„	А. Аравский, режиссер В. Шмитдгоф.
37. Заводной жук	5 „	1 579 „	„	А. Филимонов, режиссер Д. Бассалыго.
38. Не так страшен чорт	2 „	450 „	„	З. Дрянкин и Р. Майман, реж. А. Богданов.
39. Ошибка Енерала Стрехи (Переполох)	6 „	1 772 „	„	А. Аравский, режиссер А. Левшин.
40. Кино карьера звонаря	2 „	629 „	„	и режиссер Н. Верховский.
41. Китайская мельница	5 „	1 722 „	„	И. Бабель, реж. А. Левшин.
42. Снежные ребята	5 „	1 241 „	„	и режиссер Б. Шпис.
43. Зъпасец	2 „	550 „	„	А. Богданов, режиссер В. Шмитдгоф.
Детские:				
44. Маленькие и большие	5 „	1 675 „	„	А. Филимонов, режиссер Д. Бассалыго.
45. Таня	1 „	350 „	„	и режиссер С. Глаголин.
46. Обиженные буквы	2 „	500 „	„	и реж. А. Преспяков и И. Сорохтин.
Мультипликации:				
47. Держи чубаровца	1 „	201 „	„	и реж. А. Флит.
48. Хвастунишка	1 „	120 „	„	„ „ М. Тименс.
49. Самоедский мальчик	1 „	200 „	„	и реж Н. Ходотаев и О. Ходотаев.

50. Тип Топ в Москве	1 ч.	383 м.	Сценар.	А. Агинцев, режиссер А. Иванов и Н. Воинов.
51. Пионер Ваня	1 „	340 „	„	и реж. Н. Ефремов.
52. Дом вверх дном	1 „	235 „	„	и реж. А. Толмачев.

Культурфильмы

1. Новая земля	2 ч.	500 м.
2. Производство папирос	2 „	600 „
3. Памирский отряд	1 „	370 „
4. Ленинград сегодня	4 „	1 100 „
5. Крестьянский засм	1 „	159 „
6. Парники	1 „	280 „
7 Лесоразработка на Волге	1 „	400 „
8. Жизнь моря	3 „	1 100 „
9. Крым зовет	1 „	356 „
10. Боярышница	1 „	250 „
11. Памяти вождя: к 4-й годовщине смерти Ленина	1 „	382 „
12. Борьба за существование в природе	2 „	500 „
13. Химическое оружие	6 „	1 714 „
14. Рога оленя	1 „	147 „
15. Самарский элеватор	1 „	333 „
16. Звук	1 „	222 „
17. Как делаются галоши	1 „	159 „
18. Быт русского Севера	1 „	362 „
19. Как делается чайник	1 „	167 „
20. Юные пионеры	2 „	635 „
21. Байкал	6 „	1 600 „
22. Морские силы	5 „	1 700 „
23. Институт Ленина	1 „	391 „
24. На одиннадцатом году	1 „	306 „
25. 8-е марта	2 „	647 „
26. Механизация предприятий связи СССР	3 „	702 „
27. 15-й съезд ВКП(б)	2 „	640 „
28. Волго-Дон	1 „	200 „
29. Праздник миллионов	5 „	1 689 „
30. Как ты живешь	2 „	800 „
31. Загадка жизни	6 „	1 700 „
32. Всесоюзный зимний праздник физкультуры	3 „	1 229 „
33. Шанхайский документ	5 „	1 700 „
34. У ледовитого океана	1 „	360 „
35. Праздник труда	1 „	340 „
36. Преимущества рационализации пчеловодства	3 „	1 300 „
37. Воск и его использование	1 „	400 „
38. День печати	1 „	330 „
39. Водолазы	1 „	230 „
40. Вилюйская экспедиция	1 „	445 „
41. Прогулка по Северному Кавказу	1 „	350 „

42.	Береги глаз	3	„ 1	182 „
43.	Десять миллионов	5	„ 1	688 „
44.	10-летие Красной армии	2	„	555 „
45.	Алкоголь	6	„ 1	745 „
46.	Похороны т. Цюрупы	1	„	324 „
47.	Ленинградский телеграф	1	„	126 „
48.	Конституция СССР	2	„	750 „
49.	Коопжурнал Центросоюза	1	„	308 „
50.	Солнечное и лунное затмение	2	„	541 „
51.	Поездки падишаха Афганистана по СССР	7	„ 1	700 „
52.	Мариинская водная система	2	„	520 „
53.	Песнь о металле	1	„	208 „
54.	Развитие земледводных	1	„	333 „
55.	Молочное хозяйство	1	„	325 „
56.	Коопжурнал № 3/4	1	„	340 „
57.	В стране гор и бурных рек	1	„	540 „
58.	Лес и его обработка	1	„	346 „
59.	Новости Спартакиады	1	„	250 „
60.	Роальд Амундсен	3	„	847 „
61.	Гроза	2	„	611 „
62.	Любовь в природе	5	„ 1	670 „
63.	Чугун — основа индустриализации	2	„	620 „
64.	Россия, Николай II и Лев Толстой	5	„ 1	700 „
65.	Советская печать на Кельнской выставке	1	„	350 „
66.	Дрожжи	1	„	250 „
67.	Спорт-фронт	1	„	150 „
68.	Прошлое и настоящее	1	„	368 „
69.	Подвиг во льдах	6	„ 2	000 „
70.	Манифест	5	„ 1	384 „
71.	О хлебе	2	„	614 „
72.	Лесные люди	5	„ 1	669 „
73.	Примус	1	„	356 „
74.	По дебрям Уссурийского края	5	„ 1	700 „
75.	Красный фронт	1	„	190 „
76.	Человек с кино-аппаратом	6	„ 2	422 „
77.	Курица — важная птица	2	„	524 „
78.	Всесоюзная Спартакиада 1928 г.	8	„ 2	518 „
79.	Дело об эконом. контрреволюции в Донбассе	1	„	427 „
80.	Потребкооперация на хлебном фронте	2	„	540 „
81.	Зимний спорт	1	„	200 „
82.	Борьба с сифилисом	2	„	572 „
83.	Роальд Амундсен — герой 2 полюсов	3	„	750 „
84.	Дагестан	5	„ 1	164 „
85.	10 лет борьбы за здоровье	7	„ 1	845 „
86.	10-летие ЦАГИ	1	„	358 „
87.	В тайгу за метеоритом	5	„ 1	210 „
88.	По Северу	6	„ 1	683 „

89. Журнал Совкино с № 1/110 по № 67/176 (в среднем каждый от 200—250 м)
90. Новости дня Совкино с № 3 по № 9 (в среднем каждый 200—250 м.)

II. МЕЖРАБПОМ-ФИЛЬМ

Художественные фильмы

Драмы:

1. Ледяной дом	7 ч.	2 569 м.	Сценар.	Г. Гребнер и О. Леонидов, реж. К. Эггерт.
2. Человек родался	6 „	1 900 „	„	О. Леонидов, режиссер Ю. Желябужский.
3. Белый орел	6 „	1 850 „	„	Я. Протазанов и О. Леонидов, режиссер Я. Протазанов.
4. Саламандра	7 „	1 860 „	„	А. Луначарский и Г. Гребнер, реж. Г. Рошаль.
5. Хромой барин	7 „	2 350 „	„	Г. Гребнер, режиссер К. Эггерт.

Эпопея:

6. Потомок Чингиз-хана	8 „	3 092 „	„	О. Брик, режиссер В. Пудовкин.

Кино-пьесы:

7. Счастливый червонец	6 „	1 800 „	„	Майоров, режисс. Дмитриев.
8. Василисина победа	6 „	1 800 „	„	Л. Молчанов и А. Брагин, реж. Л. Оболенский.
9. Альбидум	6 „	1 900 „	„	А. Брагин, режиссер Л. Оболенский.

Комедии:

10. Дом на Трубной	6 „	1 757 „	„	Б. Зорич, режиссер Б. Барнет.
11. Без ключа	4 „	1 200 „	„	В. Громов и Г. Курин, реж. В. Немоляев.
12. Кукла с миллионами	6 „	1 905 „	„	Ф. Оцеп и О. Леонидов, реж. Комаров.

Детская:

13. Приключения китайчат	2 „	549 „	„	и реж. В. Левентон.

Мультипликации:

14. Сказ про бедняка и батрака	1 ч.	300 м.	Работа художн. Н. Ходотаева.
15. Подтянись, лавком идет	1 „	311 „	„ „ „ „
16. Днем с огнем	1 „	236 „	„ „ „ „
17. Грозный Вавила и тетка Арина	1 „	200 „	„ „ „ „ и З. Броберга.
18. Растрата	1 „	300 „	„ „ „ „

Культурфильмы

1. Незаметные герои	1 ч.	266 м.
2. 10 лет на транспорте	5 „	1522 „
3. Штурм неба	6 „	1700 „
4. 10 правил кооперации	1 „	317 „
5. Домашний уход за больными	9 „	945 „
6. Стеклянный глаз	5 „	1300 „

III. ГОСВОЕНКИНО

Художественные фильмы

Драмы:

1. Кривой рог	6 ч.	1800 м.	Сценар. С. Ермолинский, реж. А. Гавронский и Ю. Винокуров.
2. Пленники моря	7 „	1950 „	„ „ С. Ермолинский, реж. М. Вернер
3. Каторга	7 „	1960 „	„ „ С. Ермолинский, реж. Ю. Райзман.

Кино-пьесы:

4. Волки	1 „	600 „	„ й реж. В. Королевич.
5. Мост через Выпь (Вьюга)	6 „	930 „	„ А. Медведкин, реж. А. Гавронский и Н. Верховский.
6. К новым берегам	6 „	1800 „	„ В. Рутковская, реж. А. Завалишин.

Комедия:

7. Ночная тревога	1 „	270 „	„ Е. Якушкин, режиссер Ю. Меркулов.

Мультипликация:

8. Учись стрелять на ять 1 ч. 280 м. Сценар. и реж. З. Комиссаренко.

Культурфильмы

1.	Дым борьбы и побед	5 ч.	1 500 м.
2.	Два соперника	5 „	1 500 „
3.	Люди в кожаных шлемах	6 „	1 600 „
4.	Лыжи	2 „	550 „
5.	Физкультура в РККА	1 „	180 „
6.	Правда о Красной армии	1 „	280 „
7.	Вопинский поезд	1 „	300 „
8.	Танк	1 „	300 „
9.	Наступление взвода	1 „	300 „
10.	Человек под водой	2 „	620 „
11.	Если хочешь мира	5 „	1 400 „
12.	Поплавок Полянского	1 „	300 „
13.	Подводная лодка	2 „	500 „

IV. ВУФКУ

Художественные фильмы

Драмы:

1.	Непобедимые	7 ч.	1 851	м.	Сценар. М. Княжанский и А. Кордюм, р. А. Кордюм.
2.	Тамилла	6 „	1 636	„	„ Мораф, р. Мусхин-Бей.
3.	Чертополох	6 „	1 506	„	„ И. Стрельчук, режиссер П. Долин.
4.	Лесной человек	7 „	1 700	„	„ К. Кошевский, режисс. Г. Стабовой.
5.	Силетня	7 „	1 894	„	„ Л. Гуревич, режиссер И. Перестиани.
6.	Капризы Екатерины II	7 „	2 188	„	„ и реж. П. Чардынин.
7.	Трипольская трагедия	6 „	1 800	„	„ Г. Эпик, реж. А. Анощенко.
8.	Джимми Хиггинс	8 „	2 600	„	„ И. Бабель, реж. Г. Тасин.
9.	Гонорея	6 „	2 008	„	„ С. Фурманов, режиссер М. Шор.
10.	Плотина прорвана (Леся)	6 „	1 430	„	„ Д. Фальковский и Л. Френкель, реж. М. Капчинский.
11.	Буря	6 „	1 901	„	„ Н. Биази, реж. П. Долин.
12.	Девушка с палубы	6 „	1 444	„	„ И. Леонов, реж. А. Перегуда.

Кино-повести:

13. Черевички	6 ч.	1 519	м.	Сценар. и реж. П. Чардынин.
14. Муть	7 „	2 500	„	„ М. Лядов, реж. Г. Тасин.
15. Тени Бельведера	9 „	2 993	„	„ А. Золин, р. А. Анощенко.
16. Микола Джера	7 „	2 122	„	„ Н. Бежан, реж. И. Рон и М. Терещенко.
17. Борислав смеется	7 „	2 000	„	„ и реж. И. Рон.
18. Василина	6 „	2 010	„	„ М. Яловой, режиссер Ф. Лопанинский.
19. Мельница на опушке	6 „	1 311	„	„ и реж. В. Юнаковский.
20. Законы шторма	7 „	2 000	„	„ и реж. А. Соловьев.
21. Язык стен (За стеной)	7 „	1 811	„	„ Л. Поволоцкий и А. Бучма, реж. А. Бучма.

Приключенческие:

22. Одна ночь	6 „	1 600	„	„	Л. Френкель, режиссер М. Большинцов.
23. Приключение полтинника	6 „	1 869	„	„	Н. Бижан, реж А. Лундин.

Детские:

24. Трое	7 „	2 148	„	„	В. Маяковский, реж. А. Соловьев.
25. Ванька и мститель	6 „	1 939	„	„	Д. Мухин и Л. Луков, реж. А. Лундин.
26. Беспризорные	5 „	1 382	„	„	Л. Френкель, режиссер Д. Эрдман.

Кино-пьесы:

27. Лавина	7 „	2 136	„	„	Р. Затворницкий, реж И. Перестиани.
28. Страница прошлого	6 „	2 428	„	„	Г. Гричер и И. Сквирский, реж. Г. Гричер.

Кино-новелла:

29. Кира Киралина	6 „	2 050	„	„	и реж. Б. Глаголин.

Кино-памфлет:

30. Проданный аппетит	6 „	1 728	„	„	Н. Эрдман и А. Мариенгоф, реж. Охлопков.

Комедии:

31. Декабрюхов и Октябрюхов	6 „	1 660	„	„	и реж. А. Смирнов и Искандлер.

32. Три комнаты с кухней	5 ч.	1 400 м.	Сценар. С. Лазурин,	режиссер Н. Шпиковский.
33. Митрошка—солдат революции	6 „	1 900 „	„	Каменский, реж. М. Терещенко.

Культурфильмы

1. Одиннадцатый	5 ч.	1 500 м.		
2. Карандаш	1 „	359 „		
3. Жизнь ребенка в яслях	2 „	685 „		

V. ГОСКИНПРОМ ССР ГРУЗИИ

Художественные фильмы

Драмы:

1. Закон гор	8 ч.	2 000 м.	Сценар. И. Абай и Б. Михин,	реж. Б. Михин.
2. Любовь под вязами	6 „	2 074 „	„	В. Энгельс и Г. Макаров, реж. Г. Макаров.
3. В трясине	6 „	1 900 „	„	и реж. И. Перестиани.
4. Цыганская кровь	6 „	1 700 „	„	Морской, реж. Л. Пушкарев.
5. Овод	8 „	2 700 „	„	и реж. Морданов.
6. Казаки	6 „	2 000 „	„	В. Шкловский и В. Барский, р. В. Барский.
7. Элисо	6 „	2 300 „	„	С. Третьяков, режиссер Н. Шенгелай.

Кино пьесы:

8. Корнет Стрешнев	7 „	1 753 „	„	А. Аравский, режиссеры М. Чиаурели и Е. Дзиган.
9. Пять минут	6 „	1 320 „	„	и реж. А. Балагин и С. Зелонджев-Шипов.

Детские:

10. Митька, Петька и Чемберлен	6 „	1 500 „	„	и режиссер Ю. Фридлер.
11. Звери Дурова	4 „	700 „	Работа	реж. А. Сегаль.
12. Гога—отважн. летчик	5 „	1 300 „	Сценар.	Сабуров, реж. Н. Кахидзе.

Культурфильма

1. Их царство	5 ч.	1 250 м.

VI. АРМЕНКИНО

Художественные фильмы

Драмы:

1. Раба	6 ч.	1990 м.	Сценар. А. Яловой и М. Манвелян, реж. А. Яловой.
2. Пять в яблочко	5 „	1924 „	„ Мадатов и Осипов, реж. Борхударов.
3. Дом на вулкане	6 „	1980 „	„ А. Бек-Назаров и П. Фолян, реж. А. Бек-Назаров.

VII. БЕЛГОСКИНО

Художественные фильмы

Драма:

1. Его превосходительство	6 ч.	1800 м.	Сценар. и реж. О. Строевой и Г. Рошаль.

Детские:

2. Живые дома	5 „	1500 „	„ Н. Агнивцев, режиссер А. Найдич.
3. Гришка-свинопас	6 „	1500 „	„ и реж. В. Кублицкий.

Комедия:

4. Джентльмен и петух	5 „	1600 „	„ Иерихонов и Долгопольский, реж. В. Баллюзек.

Культурфильма

1. Бунт зубов	2 ч.	650 м.

VIII. ЧУВАШКИНО

Художественные фильмы:

Эпопея:

1. Вихрь на Волге (Ял)	6 ч.	1800 м.	Сценар. и реж. И. Максимов-Кошкинский.

Культурфильма

1. 60 лет чувашской грамоты	1 ч.	360 м.

IX. ВОСТОККИНО

Художественные фильмы

Драма:

1. 400 миллионов (Чжоу-Дэшен) . . . . . 6 ч. 1800 м. Сценар. и режиссер В. Чардин.

Кино-пьеса:

2. Мари Кужэр . . . . 6 „ 1800 „ „ Б. Шелонцев и Д. Коновалов, реж. Б. Шелонцев.

X. КИНО-СИБИРЬ

Культурфильмы

1. В помощь земледельцу . . . . . 1 ч. 400 м.
2. Золотое дно . . . . . 6 „ 1600 „

XI. АЗГОСКИНО

Художественные фильмы

Драма:

1. Дочь Гиляна . . . 8 ч. 2000 м. Сценар. Лео-Мур и А. Быховский, реж. Лео-Мур.

XII. УЗБЕКГОСКИНО

Художественные фильмы

Кино-роман:

1. Прокаженная . . . 6 ч. 1800 м. Сценар. Лола Хан-Сейфулина, реж. О. Фрелих.

XIII. НЕМГОСКИНО

Драма:

1. Мартин Вагнер . . . 6 ч. 1700 м. Сценар. Б. Иллеш, реж. В. Массино.

XIV. ТРУДКИНО

Художественные фильмы

Комедии:

1. Неудержимый . . . 6 ч. 1400 м. Сценар. и реж. Б. Никифоров.
2. Конкурс на..... 6 „ 1400 „ „ „ А. Доббельт.

Культурфильма

1. Дорога на запад . . . . . 5 ч. 1200 м.

XV. КИНО-ФИЛЬМ

Детская:

1. Хочу быть летчицей. 6 ч. 1 700 м. Сценар. и реж. Спартак.

XVI. Т-ВО КУЛЬТКИНО

Культурфильма

1. Осушение болот . . . . . 1 ч. 400 м.

* * *

Фильмы, изъятые из проката

Список кино-картин советского производства 1928 г., пересмотренных ГРК и изъятых из проката (изъяты 1/XII—28 г.) с целью очищения экрана от недоброкачественной в художественном и идеологическом отношениях продукции).

Название фильмы	Производство
Аэро № 54	Севзапкино
Богатырь духа	Дореволюц.
Буревестник	Госкинпрома
Бывшие люди	Госкино
Борис Савинков	"
Винтик из другой машины	Пролеткино
Глаза Андозии	"
Дачные экивоки	МГСПС
Дипломатическая тайна	Севзапкино
Иллан-Дилли	Госкинпрома
Камергер (Дореволюц.)	Межрабпом
Карьера Спирьки Шпандыря	Госкино
Красношейка	"
Конец рода Лунич	Севзапкино
Крестовик	Совкино
Не пойман—не вор	Вуфку
Наказание	Госкинпрома
Отец Серафим	Севзапкино
Паразиты жизни	Дореволюц.
Победа женщины (боярин Никита Юрьевич)	Межрабпом
Рассказ о 7 повешенных	Вуфку
Руки прочь	Севзапкино
Северное сияние	"
Чужие	Госкино
Чудо самогона	"
Чужая	Межрабпом
Шпундик-кооператор	Культкино

Иностранного производства изъяты 393 картины.

IV ОТДЕЛ

ИЗОИСКУССТВА

ПУТИ РАЗВИТИЯ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВ

И. МАЦА

1. Переломный этап развития

Переживаемый нами период, и в частности 1928 год, в области пространственных искусств дал ряд таких фактов, положил начало таких процессов, которые требуют от нас особо остановиться на вопросе общего развития пространственных искусств и на вопросе общих тенденций этого развития. Конечно, вряд ли можно уже теперь, когда новые явления еще только в процессе становления, дать совершенно точную оценку развертывающихся перед нашими глазами фактов. Но для всякого, кто смотрит на развитие искусств не с узко-цеховой точки зрения, а как на исторический процесс, должно быть ясно, что 1928 год в своих общих тенденциях означает собою п е р е л о м н ы й э т а п в развитии искусств; что этот переломный этап выдвинул как переоценку целого ряда стоящих на очереди дня вопросов, так и новые ориентации в общем развитии.

Мы в дальнейшем остановимся на конкретных фактах процесса, сигнализирующих перелом. Но все они в конечном счете сводятся к одному основному моменту — к реализации лозунга: «искусство — массам». Лозунг не нов, но речь идет именно о реализации лозунга, и о реализации, относительно, гораздо более правильно согласованной с требованиями нашего культурного строительства в целом, чем это имело место раньше. Этот же лозунг, в самых разнообразных формулировках, находил применение в художественной практике и раньше. Но его трактовали и проводили или с узко-групповой точки зрения (как «лефы» в начале революции), или упрощенно-механистически (как «попутчики» в искусстве). Упрощенно-механистическая трактовка лозунга «массового искусства» на практике проводится двояко: 1. «Масса» (пролетариат, крестьянство) становится объектом искусства, «входит» в искусство в роли изображаемого, становится тематическим мотивом, — и тем самым будто бы «завоевывает» для себя искусство. 2. Принимаются всевозможные меры для того, чтобы художественные произведения сделать доступными для широких масс (доступность художественного языка, удешевление продукции, расширение экскурсионной сети, повышение тиражей и т. д.).

Вряд ли нужно особо доказывать, что такое проведение лозунга массового искусства сейчас, в условиях непрерывного культурного роста трудящихся масс — является явно недостаточным. Такой метод продвижения искусства в массы был, конечно, исторически вполне оправдан. Больше того, в известной мере и в известных областях практики этот метод и в дальнейшем сохраняет свою оправданность. Но, несмотря на условную (историческую и частичную) целесообразность этого метода, он может явиться вредным, тормозящим общее развитие моментом в том случае, если он выдвигается как единственный путь разработки проблемы массового искусства. В этом случае «массовое искусство» превращается в суррогат (причем имеющий весьма высокие претензии суррогат) того, на самом деле массового, искусства, которое мы уже будем называть его подлинным именем — пролетарским искусством и которое отличается от первого прежде всего тем,

что в нем пролетариат выступает уже не как объект, а как субъект данного художественного процесса.

Когда мы говорим о переломном этапе в развитии искусств в нашем Союзе, об относительно гораздо более правильных формах реализации лозунга массового искусства — мы имеем в виду начало того процесса, который означает собою выработку новых массовых форм пространственных искусств, являющихся, в свою очередь, началом пролетарского искусства. Исторической заслугой прошлого года было как раз то, что он поставил — в области литературы уже давно разрешаемую — проблему пролетарского искусства ясно и четко; поставил не в узко-лабораторном порядке, а с вовлечением и активизацией широкой общественности. Основной смысл этой проблемы можно сформулировать следующим образом: искусство становится массовым в подлинном смысле этого слова только тогда, когда субъектом его станет пролетариат; когда пролетариат перестает быть пассивным зрителем и потребителем предметов искусства, а становится активным организатором художественного процесса, художественного развития в целом. Очень простая и убедительная аналогия — государство становится пролетарским только после того, как пролетариат завоевал власть, стал субъектом управления во всех экономически и политически важных областях, и нельзя его назвать пролетарским, когда социал-демократические депутаты поднимают или не поднимают свою руку в парламенте. Массовость и пролетарский характер искусства определяются не количеством потребления предметов искусства со стороны пролетариата, а его активным участием в процессе, создающем искусство.

Понимание массового искусства, как пролетарского, ставит на разрешение вопрос о том, какие формы художественной практики способствуют органическому продвижению искусства в гущу масс, какие формы художественной практики могут дать органически рост пролетарского искусства. Являются ли такими — или до каких пределов являются такими — те замкнутые, эстетически-изолированные, пассивно-созерцательные формы искусства, которые положены в основу всего художественного наследства и которые определяют тип художественной практики буржуазного искусства? Возможно ли осуществить

исторически правильную реализацию массового искусства, не выходя из рамок выставочной практики, из рамок станкового искусства?

Теоретически возможные ответы на этот вопрос здесь нас не интересуют [1]. Мы должны проанализировать, какие ответы дала действительная практика в различных областях.

Год начался по всем правилам «художественной жизни». По этим правилам «сезон» должен «разгораться» в зимних месяцах — примерно в январе,— чтобы потом к самому началу весны достичь своего «кульминационного пункта». По законам буржуазного искусства «художественная жизнь» разгорается и кульминирует в традиционных выставках различных обществ с не менее традиционными вернисажами. Ничего удивительного нет в том, что и наша художественная действительность в прошлом году (т. е. до перелома) разгорелась в выставочных залах, заслоняющих перед глазами широкой общественности все остальное, что в художественной практике, кроме этих выставок, имело место. Выставка художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции (так наз. «выставка заказов Совнаркома»), организованная АХРом выставка, посвященная десятилетию Красной армии, выставка Общества московских художников (ОМХ), выставка ОМАХРа, выставка ОСТа, выставка «Бытие», выставка «Жар-Цвет», посвященная в первую очередь Богаевскому, выставка работ Кончаловского — вот те наиболее «ударные» демонстрации, по которым наш зритель мог — и не только мог, но и должен был — судить о состоянии нашей художественной культуры и художественной практики. Подчеркиваем: о художественной практике в целом, а не только о состоянии живописи и скульптуры, ибо, по тем же старым правилам, выставка картин и скульптуры преподносится и трактуется как нечто завершающее все развитие искусства, как некое зеркало, отражающее формы *всей* художественной практики.

Но этого еще мало. При традиционном понимании соотношений и социальной значимости различных видов пространствен-

[1] Этот вопрос был тщательно проанализирован на прошлогоднем диспуте в нашей секции. См. сборник: «Искусство в СССР и задачи художников», изд. Комм. академии, 1928.

ных искусств, воспитанная в духе этих традиционных пониманий более широкая общественность должна была судить по этим же выставкам еще и об успехах «массового искусства». Она должна была подумать и поговорить о том, как, до какой степени удовлетворяется этими выставками культурная нужда рабочих масс в области искусства, до какой степени пролетариат завоевал искусство или до какой степени искусство завоевало рабочие массы.

В этом отношении наиболее показательные уроки дала «выставка заказов Совнаркома». На этой выставке, как известно, участвовали все наиболее выдающиеся художники нашего Союза. На нее не только возлагали большие надежды, но в связи с ней были сочинены целые теории о государственном «меценатстве», о «социальном заказе» и т. п. Результат — полное разочарование. Причем разочарование, которое относилось не только к объектам данной выставки, но имело и более глубокое значение. Выставка наглядно продемонстрировала, что благие пожелания тех, которые ожидали обновления «советской живописи», качественного подъема «советского искусства» вообще от участия апробированных мастеров в выполнении государственных заказов, или даже постепенный переход этих мастеров преимущественно на «советскую тематику» — оказались иллюзиями. Выставка продемонстрировала, что «создание» массового искусства не может итти механическим путем.

Практические выводы из этих уроков — послуживших предметом широкого обсуждения на ряде диспутов о данной выставке [1] — были различны. Но в общем все они пошли по линии более четкого выявления классового лица имеющихся у нас художественных группировок, по линии дальнейшей классовой дифференциации нашей художественной практики. Если до этого в нашей художественной критике, на диспутах и т. п. по отношению к современному искусству в СССР очень много говорилось о «революционном», о «советском» искусстве, о «близких нам» художниках и о «симпатиях» рабочего зрителя к той или другой группе и очень мало или почти ничего о клас-

[1] В Ц. Д. Рабиса, в Музее художественной культуры, в Вхутеине и т. д.

совой природе их, — то при складывающихся новых обстоятельствах такая терминология перестала удовлетворять. Требовались ясные, четкие классовые формулировки характера различных тенденций, различных групп. Что же касается самой практики, то в этом отношении тоже проявились тенденции к более определенному, более «последовательному» оформлению общей программы и платформы.

По этой линии дифференциации выявилось следующее положение:

Неудача «заказа» для наиболее далеких от понимания пролетарской революции групп, живущих традициями импрессионизма и пост-импрессионистического периода, означала банкротство их попыток приблизиться к революционной действительности. Переход на новую тематику делу не помог. Стало ясно, что от ландшафтов, натюрмортов, обнаженных и необнаженных, но «изысканных» фигур перейти к изображению борьбы и быта пролетариата — еще не значит удовлетворить тем требованиям, которые пролетариат предъявляет к художнику. Мало того — для самих художников и их теоретиков этот «компромисс» в тематике показал и значительное понижение того «качества» работ, которое до тех пор считалось единственным оправданием этих художников. Это двойное банкротство натолкнуло данные группы на путь еще большего замыкания своего творческого круга, означавшего для них возврат к отвлеченно-формальным проблемам. Они стали «углублять» свое мастерство как таковое, углублять только для себя, продолжали «раскрывать», отыскивать «сущность» изображаемых предметов. Восторжествовала «живописность» как основа, центр и цель всяких художественных исканий. Под знаком этой — столь характерной для искусства западной буржуазии конца XIX и начала нашего столетия — формалистической живописности прошла выставка не только ОМХа, но и другой группы, до тех пор не имевшей этой тенденции. Мы имеем в виду последнюю выставку ОСТа.

ОСТ, которое в то время пережило весьма характерный для своего развития раскол (уход худ. Дейнека), которое до того времени считалось в ряду наиболее «близких» по своим тенденциям организаций и которое в программном плане дер-

жало курс на организованность, на конструктивные решения проблем и на революционную тематику,— на своей прошлогодней выставке «вдруг» повернуло в сторону эстетизирующей «живописности». «Шедевром» выставки выдвигаются работы Гончарова и Тышлера. Вильямс уходит назад на 50 лет. «Сам» Штерн берг ставит также живописные проблемы. Организованное разрешение пространственных задач, конструктивная установка в понимании композиции и формы уходят на второй план. Революционная тематика все больше вытесняется «нейтральными» темами.

Факт организации ОМХа, программный поворот ОСТа, и — позже единый фронт ОМХа и ОСТа — вот одна сторона перелома, одна сторона обострения классовой диференциации. Здесь, несомненно, усиление буржуазных тенденций в форме замкнутого эстетизма, в форме искусственной изоляции самих в себе трактованных проблем живописи, в форме ухода от живых проблем действительности. Такая искусственная изоляция в конечном счете не изолирует герметически живопись в стенах «лаборатории» спеца-художника, не делает ее «независимой», а изолирует от широкой общественности, переводит (вернее: закрепляет) ее в более узкие сферы «понимающих» из городской буржуазии и ее интеллигенции, закрепляет оторванность от действительности как достоинство.

В этих фактах — прибавляя сюда еще практику таких пережитков, как «Жар-Цвет», ОХР, ленинградские «куинджисты» и т. п. — мы имеем начало усиления активности буржуазных тенденций, связанных с обострением классовой борьбы в нашей стране.

Другая сторона перелома заключается в некоторых исканиях способа «передачи» искусства рабочим массам более непосредственно. Выставочная практика показывает, что путем устройства выставок в центре можно привлечь к искусству только очень незначительную часть рабочих масс. В этом отношении не удовлетворяют даже выставки АХРР, посещение которых было несравнимо многочисленнее, чем посещение других выставок. Нужно было только «догадаться», что выставки из центра, из праздничных зал надо перенести в рабочие районы, в рабочие клубы. Первым догадалось объединение молодых худож-

ников РОСТ, которыми была устроена выставка в клубе Кухмистерова. С тех пор этот способ продвижения все больше практикуется. Кроме РОСТа пошли этим путем АХР, ОМАХР. Организовалось — вышедшими из РОСТа художниками — новое объединение (Объединение художников-общественников), которые всю свою программу построили именно на этой форме практики. В этом году Главискусством организуется даже передвижная выставка, предназначенная для провинции. Но этим организационным мероприятием вопрос о массовом искусстве, конечно, еще не решается. На клубных выставках РОСТа и ОХО фигурируют те же сами в себя замкнутые типично-салонные вещи, которые характерны для ОМХа и которые от клубной обстановки не меняют своей классовой природы. Для клуба, для рабочего быта нужно в первую очередь органически сросшееся с последним искусство. Но в то же время было бы неверным по отношению к клубным выставкам занять безоговорочно отрицательную позицию. Это — один из этапов развития нашего искусства. Огромная важность этого метода заключается в первую очередь в том, что он дает возможность непосредственного общения художников с массами и что он дает возможность массам (и даже таким прослойкам масс, которые до того никогда еще выставки не видели) ознакомиться с искусством не в праздничной, стесняющей, а в повседневной бытовой обстановке. Но чтобы эту задачу выполнить, необходим очень тщательный строго-критический отбор выставляемого материала, необходимо, чтобы у художников была установка не на то, чтобы продемонстрировать себя, а на то, чтобы выставку использовать для себя как учебу, как фактор воспитания. Проще: художник должен итти в клуб не козырять и продавать, а именно — проверять себя, учиться.

Говоря о выставках, необходимо еще отметить собравшую огромный материал выставку «Советской фотографии». О самих экспонатах этой выставки не приходится много говорить. Помимо необходимой демонстрации технических успехов советской фотографии, было продемонстрировано именно то, что мы считаем отрицательным в фотопрактике. Была показана масса эстетизирующих снимков, приемов, подгоняющих фотографию под живопись, копирующих разные живописные стили (доминирует

импрессионизм) и подражающих последним даже и в тематическом отношении. В море эстетизма приятным оазисом было только отделение, отведенное нашей фотохронике. Но, несмотря на неправильность установки фотовыставки и на неудачность подбора материала, мысль фотовыставок (широко практикуемых на Западе) можно приветствовать. В последнее время у нас в значительной степени развилось фотолюбительство. Подобные выставки безусловно могут оказать помощь любителям, если они будут организованы правильно, если ставка будет взята не на эстетизм, не на мнимое, чуждое фотографии «художество», а на технику различных процессов фотографирования, на тематический выбор и на вопросы композиции в фотографии. А такая помощь нужна, обратить должное внимание на фото необходимо, ибо фотография при правильном руководстве фотокружков и любителей может стать очень важным средством массового способа иллюстративной документации нашего быта и даже истории нашего быта. Она, могущая быть одной из форм так наз. самодеятельного искусства, в то же время может принять на себя в несравнимо больших масштабах те задачи фиксирования быта, которые раньше могли выполнять только художники.

Вопросом фотографии мы уже вплотную пришли к проблемам массовых форм искусства (в их положительном виде), особо отличающих тот этап развития пространственных искусств, который мы назвали переломным.

По своей численности те факты, которые мы в этом отношении можем привести, может быть, покажутся незначительными. Но мы уже подчеркивали и здесь повторяем, что процесс выработки массовых форм находится в зачаточном состоянии. Для нас должны быть важными не внешние эффекты фактов, а общая принципиальная установка и тенденции развития.

Принципиальная установка выявилась в том, что с весны прошлого года все больше и больше начали выдвигаться проблемы таких отраслей искусств, на которые до тех пор было обращено очень мало или совсем не было обращено внимания, несмотря на то, что они являются как раз теми видами, с которыми массовый потребитель больше всего встречается в повседневном быту. С такой, вызванной объективными усло-

виями установкой связаны и тенденции общего развития пространственных искусств. Они, в свою очередь, ставят на должное место станковое искусство, станковую живопись, идущую до сих пор впереди всех остальных видов искусства, и выдвигают на первое место архитектуру и индустриальные виды искусства, т. е. искусства, социальная функциональность которых более жизненна и связь которых с массами более непосредственна.

В прошлом году было очень много (скажем: слишком много) споров о судьбах станкового искусства и станковой картины в частности. Эти споры в настоящее время уже разрешены самой жизнью, самой практикой. Мы не можем не отметить, что практическое решение полностью совпадает с теми теоретическими решениями вопроса, которые были выработаны нашей секцией и, в частности, подсекцией пространственных искусств. Станковое искусство еще не «умерло», как полагают «левые»; оно еще имеет определенные экономические и бытовые предпосылки и поэтому имеет и возможности для идеологического воздействия. Следовательно — его можно и нужно использовать на нашем идеологическом фронте. Но в то же время оно уже не является центральным, и тем менее единственным способом перестройки психики масс методами искусства, как полагает другая сторона. Степень и качество социальной значимости и функциональности в наши дни уже невозможно сводить к обобщенным (безоговорочно отрицающим или безоговорочно утверждающим) формулам. Сейчас уже необходимо диференцировать, ибо в отношении различных слоев рабоче-крестьянских масс, в отношении разных групп, занимающих в производственной практике и в общем ходе строительства разное положение и вследствие этого стоящих на разных ступенях культурного развития — разнствует и степень воздействия и функциональность станкового искусства и станковой картины. Несомненно, что для индустриального рабочего крупного центра, дисциплинированного трудовыми навыками механизированного производства и привыкшего уже смотреть на явления жизни если не диалектически, то во всяком случае материалистически, покажутся «выразительными» (и будут на него «воздействовать») совершенно иные приемы, совершенно иная трактовка той или иной — общей для всего пролетариата —

темы, покажется убедительным и «красивым» совершенно иное оформление своего быта, нежели для отсталого рабочего отсталых районов, не говоря уже о крестьянских массах, о мало культурных народностях наших автономных областей и т. п.

Когда мы строим нашу художественную культуру, когда наши художники под давлением культурного роста рабочих масс начинают искать формы пролетарского искусства, — эта диференциация не должна ускользнуть из виду. Правда, пролетарское искусство будет искусством строящего социализм индустриального пролетариата. Но это не значит, что оно с начала до конца будет проникнуто индустриализмом (машинизмом), как его понимают представители «сверхъиндустриализма» от искусства. Конструктивное здание, выстроенное в центре индустриального города, еще не исчерпывает проблемы пролетарского искусства. Стиль пролетарского искусства должен включать мотивы не только, скажем, здания сельсовета или избы-читальни, но и лубка, предназначенного для деревни. Сложность стоящих перед нами задач заключается как раз в том, что и этот лубок, оставаясь понятным и выразительным для бедняка или середняка,— должен выявлять основные моменты пролетарской идеологии и быть адэкватным последней формальным выражением, не подгоняя «картинку», под предлогом «общепонятности», под батальные формы тех «народных» лубков или тех лубков-икон, которые изготовляла для деревни буржуазия.

Мы оставим в стороне эти подлежащие особой разработке проблемы и вернемся к фактам прошлого года. Нам важно было установить только, что стиль пролетарского искусства, несмотря на его диференцированность, представляется нам как единый стиль, и — что то же самое, — несмотря на единство стиля, он требует диференцированного подхода в его выработке в отдельных отраслях пространственных искусств.

2. Массовые формы искусства

Те требования, которые предъявляет клуб (точнее: клуб, помещающийся в старых зданиях) по отношению к оформлению стен, неизбежно поставили перед художниками проблему

стенной росписи. Стенная роспись имеет и свои преимущества и свои недостатки. Недостатком ее является тот факт, что она рассчитана на сравнительно очень продолжительное время и своей неподвижностью может «надоесть» посетителям и хозяевам клуба. Преимуществом же является то, что изображение фресковым способом можно связать более органически с пространством данной комнаты, со всем зданием, то, что фреска дает большие возможности для синтетического, монументального решения задачи.

Тот факт, что проблема стенной росписи выплыла у нас очень остро как раз в прошлом году, определяется еще и одной внешней причиной. Немалую роль играет в этом отношении приезд к нам мексиканского художника-коммуниста Диего Ривера, который ознакомил нашу общественность с его опытами в Мексике, где он написал свыше 200 фресок на стенах министерства просвещения и в здании агрикультурного института. Но, повторяем, ознакомление с его опытом дало только толчок извне для процесса, который самостоятельно назрел уже и у нас.

Практических результатов в этой области немного. В Москве можно напомнить опытные работы вхутемповцев. В провинции же имеются более серьезные результаты. К концу весны 1928 г. было начато и в ноябре было закончено художественное оформление вновь открытого Всеукраинского селянского санатория (на Хаджибейском лимане, в Одессе). В работе участвовали «украинские монументалисты» (Мизин, Шехтман, Рокицкий, Гвоздик, Бойчук, Холостенко и т. д.) и скульпторы (Диндо, Кратко, Писаренко, Бульдин, Василевич и Белоскурский). Монументалисты дали большое количество фресок (часть их написана коллективно), а скульпторы — 20 барельефов. Не умаляя огромности самой задачи, скажем, что оформление санатория еще не достигло окончательной четкости стиля. Это — первый опыт, опыт весьма интересный по своим результатам. Основное значение этого опыта заключается в том, что впервые в таких размерах была поставлена и разрешена коллективная задача. Этот способ, дающий новые, более организованные навыки привыкшим к индивидуальной работе художникам, контролируемым более или менее широкой обществен-

ностью, является одним из наиболее серьезных этапов становления нового, пролетарского стиля.

Для постановки подобных коллективных работ по оформлению клубов есть и, главное, могло бы быть немало возможностей. Как известно, пятилетним планом предусмотрено только по Москве и по Московской губернии строительство 75 рабочих клубов. Текстильщики строят 13 клубов, химики — пять, металлисты — пять, железнодорожники — четыре, и т. д. Причем помимо затрат на строительство собираются и будут предоставлены особые средства на художественное внутриклубное оформление. Также известно, что в этом году имеется в распоряжении МГСПС 50 000 рублей на «украшение» клубов. Но дело пока еще в том, что ни заказчики, ни соответствующие организации не отдали себе ясного отчета в том, что значит художественное оформление клуба и как можно такую работу провести. Ставка берется на отдельные работы индивидуальных мастеров, отбираемых в порядке конкурса. Таким образом опять-таки пойдет все по-старому. Художник получает «задание» на определенную тему, садится в своей мастерской за мольберт, старается написать лучше остальных — причем это «лучше» идет сплошь по субъективной линии преломления разных буржуазных стилей. Отборочная же комиссия будет отбирать картины, которые по своему «стилю» наиболее соответствуют вкусу большинства жюри. В чем заключается при такой работе «массовый характер» заказа или конкурса, или отдельных произведений; причем здесь хозяева данного клуба, которым впоследствии преподносят тот или иной предмет «украшения» их клуба — все это остается неясным. И в конечном счете вместо того, чтобы на самом деле оформить голые стены клубов, каждый клуб получит 3 — 4 — 5 картин, которые будут висеть в фойе, в читальне, или будут спрятаны где-то за книжным шкапом (такие случаи имеются).

Надо, наконец, усвоить, что по поводу разрешения художественных проблем пролетариат имеет право говорить самостоятельно, что он и есть непосредственный «заказчик», что надо в первую очередь спросить его, что он хочет иметь в своем клубе, показав ему предварительно, какие возможности имеются во всех областях пространственных искусств. Про-

летариат вырос уже настолько, чтобы и в этих вопросах иметь определенное мнение, не полагаясь целиком на спецов и лжеспецов, на чиновников от искусства.

Вопрос выявления коллективного мнения рабочих организаций, плановый, широко дискуссируемый подход к решению задач, поручение разработки планов коллективам — вот какие вопросы выдвигает на первый план наше клубное строительство, намеченное в пятилетке.

Само собою разумеется, что для правильной постановки этого дела необходимо и перевоспитание самих художников. Необходимо создать такие, хотя бы в основных вопросах солидарные рабочие коллективы художников разных отраслей искусств, которые смогут брать на себя решение коллективных задач. Опираться в этом отношении можно в первую очередь и главным образом на молодежь. И надо сказать, что по этой линии как раз в том учреждении, основной задачей которого это и является — в Вхутеине — до последних двух лет решительно ничего не было сделано. Верхушка Вхутеина руководится в общем старыми индивидуалистическими принципами. Факультеты оторваны друг от друга. На живописном факультете царит формалистический эстетизм и принцип строго замкнутых индивидуальных мастерских. Только в последнее время намечается перелом, дающий некоторые гарантии оздоровления этого учреждения. Инициатива идет от молодежи. Это не только характерно, но и отрадно. Впервые к десятилетию Октября был организован коллектив, который взял на себя задачу художественного оформления Сокольнического района. Руководство работой принадлежало художникам Упцу, Тооту и арх. Ламцову. Как и все первые опыты, и этот опыт не дал никаких «блестящих» результатов. Но он наметил линию, по которой надо работать и в дальнейшем, и выявил, что подобная коллективная работа возможна. Подобного рода коллективным опытом можно назвать выставку вхутеиновской группы в клубе КОР к октябрю 1928 г. По линии сплочения коллектива ведется работа группой вхутеиновцев в Парке культуры и отдыха. Если к этому прибавить еще и тот факт, что Вхутеин в последнее время взял курс на сближение института с органами ВСНХ и с производственными организациями, то можно

смело утверждать, что Вхутеин пошел навстречу требованиям современности и что он, организуя молодые, новые кадры рабочих коллективов, связывающих все отрасли искусств, будет иметь большое значение в процессе завершения перелома художественной практики в сторону выработки стиля пролетарского искусства.

Проблема художественного оформления клуба представляет собою только одну — хотя весьма важную — часть тех задач, перед решением которых действительность ставит художников. Кроме клуба, имеется еще ряд участков, требующих своих работников. Такими являются: 1) производство, вернее те отрасли производства, в которых уже сейчас необходимо органическое участие художника (текстиль, мебель, керамика, стекольное производство и т. д.); 2) полиграфия; 3) оформление массовых праздников и демонстраций; 4) выявление и организация инициативы рабочих и крестьянских масс в области искусства (так наз. самодеятельное искусство). Ясно, что все эти задачи, при условиях роста нашего социалистического сектора и роста культурно-бытовых потребностей пролетариата, нельзя ставить и разрешать в случайном порядке, индивидуальным путем. Их надо ставить в организованной форме, подготовлять кадры, имеющие данные подойти к решению их, сорганизовать коллектив, который может хотя бы начать работу в этих областях.

Осознание этой необходимости и осознание того, что пространственные искусства «только тогда могут выйти из того кризиса, в котором они находятся, когда будут подчинены задаче обслуживания конкретных потребностей пролетариата», — и является той общей платформой, на которой организовалось весной 1928 г. объединение работников разных отраслей художественной практики — «Октябрь».

Необходимость расширения фронта искусства в борьбе за новую культуру осознала и АХР. После первого съезда АХР (в 1928 г.) было опубликовано «Обращение съезда к революционным художникам». Это обращение (вернее, декларация) говорит за то, что под давлением реальных фактов АХР тоже сочла нужным пойти навстречу тому перелому, который наметился в художественной практике. В новой декларации АХР

включает в свои задачи работу и в тех отраслях художественной практики, которые раньше не входили в программу [1].

Установка на производственное искусство вызвала к жизни «Объединение материальной культуры» в Киеве. Но в этом последнем случае мы имеем крайне одностороннюю трактовку в основе правильной установки, что привело членов объединения к отрицанию всего изобразительного искусства, всей художественной культуры, т. е. к знакомой нам «лефизне».

Какие практические результаты дали вышеуказанные организационные факты? Они пока немногочисленны. О более значительных результатах можно говорить только в области полиграфии (работы полиграфической секции «Октября», группы полиграфистов вхутеиновцев). Работа пока велась в первую очередь по линии предварительной подготовки и по линии широкой пропаганды массовых форм искусства и против засорившего наш быт «эстетического хлама». В этом отношении большую работу провела комсомольская печать, и в первую очередь «Комсомольская правда».

Правда, мы имели выставку текстиля, выставку плаката по охране труда, видели отчетную выставку деревообделочного и металлообрабатывающего факультета Вхутеина, имели ряд выставок изо-кружков и самоучек не только в Москве и Ленинграде, но и в провинции, имели огромный рост количества и тиража лубков, имеем некоторое оживление в оформлении улиц (удачных и неудачных) и, наконец, будем иметь Парк культуры и отдыха. Если подсчитать количественно все эти, выполненные за прошлый год работы, то они по всей вероятности не отстают от количества практики более или менее замкнутых художественных обществ. А социальная значимость их безусловно гораздо больше, хотя на вид и менее эффектна. Но дело не в количестве и не во внешних эффектах, а в той тенденции, которая лежит в основе этих, неразвернутых еще должным образом работ. А эта тенденция показывает нам начало роста массовых форм искусства, начало укрепления этих форм и начало того переворота, который постепенно должен

[1] Декларации этих и других обществ и объединений см. в конце настоящего раздела.

вытеснить замкнутые индивидуалистические формы старого, буржуазного искусства.

Но в тоже время надо отдать себе отчет в том, что это начало может развернуться в мощную и целеустремленную практику только в том случае, если общественность окажет активную помощь начатой работе, если ответственные лица перестанут смотреть с высоты, как на «чепуху», на «малые» формы разных отраслей применения художественного труда и если будет обеспечен не только постоянный контроль со стороны широкой общественности, но и правильное руководство со стороны тех органов, которым вверено регулирование художественной практики.

Мы строим плановое хозяйство и соответствующий ему организованный социально-гармоничный быт. Искусство пролетариата тысячами узлов связывается и с нашим плановым хозяйством и с нашим социально регулируемым бытом. Оно — это искусство — не может быть анархичным, каким было искусство буржуазии; оно не может расти стихийно, полагаясь на «интуицию», на «гениальность» профессиональных художников. В строительстве его тоже необходимо плановое руководство, нужны «пятилетки» для участия искусства в общем строительстве социализма.

3. Архитектура

Из тех новых форм искусства, которые все больше выдвигаются на первый план, особое место занимает архитектура. Особое место не потому, что архитектура будто бы стала «диктатором» стиля или «гегемоном» пространственных искусств, а потому что, во-первых, она наиболее тесно связана с той действительностью, которая и порождает новый стиль пролетариата, во-вторых — те рабочие принципы разрешения функциональных пространственных задач, которые дают общий характер новому типу искусств, наиболее ярко дали о себе знать пока в архитектуре, в-третьих — архитектура наиболее органически связывается с общим планом строительства.

Это прекрасно иллюстрирует развитие нашего жилищного строительства. Здесь линия четко и ясно идет от непланового,

по случайным участкам разбросанного и довольно примитивного строительства 1924 и отчасти 1925 гг., через проводимую Жилищно-строительным комитетом Моссовета типизацию жилищных ячеек, через укрупнение жилого дома в 1925/26 г. — к плановой застройке крупных участков, концентрирующих строительство целого района. Наглядным примером этого развития могут послужить: небольшая группа жилдомов по Беговой улице № 20, выстроенные в 1926 г. на Русаковском шоссе дома Сокольнического жилкооператива и застроенный в последние два года большой участок на Усачевке (дома Хамовнического объединения по 1-й и 2-й Кооперативной ул., восемь корпусов ХРДТ по Усачевке № 29 (рис. 1) и напротив общежитие 2-го МГУ).

По Беговой улице спрятаны за спиной позже выстроенного четырехэтажного дома «Дукстроя» ряд небольших домиков. Это по своему типу — первые шаги нашего жилищного строительства. Это — типичные «семейные» дома, в два низких этажа, с миниатюрными садиками. Подобные дома сотнями строились на Западе — особенно в Германии—уже до войны и строятся еще и сейчас в провинциальных промышленных районах. Они там предназначены в аренду для рабочих и мелких служащих и своим размером, своей внешней «уютностью», своими «собственными» садиками и огородиками рассчитаны на собственническую психологию. Klein — aber mein, «маленький, но мой» — говорит о них немецкая пословица.

Ясно, что такой тип жилищного строительства не только не подходит к нашим условиям, но, начиная с вопросов рационализации и кончая психологической установкой его,— он прямо противоречит как нашим социально-бытовым условиям, так и всему тому, к чему направлено все наше развитие в целом.

Примеров такого типа жилстроительства у нас не очень много. (Можно было бы еще напомнить поселок, выстроенный в 1925 — 26 гг. в Новом Серебряном Бору, или поселок «Сокол»). Для городостроительства его можно считать изжитым.

Следующий шаг развития нашего жилстроительства представляет собою второй тип, иллюстрированный нами относящимися к 1926 г. домами на Русаковском шоссе. Здесь мы уже

имеем некоторое укрупнение застроенных участков, укрупнение самых корпусов (в общем в 3 — 4 этажа) и стандартизацию как жилых ячеек, так и типов застроек. Но это еще весьма «канцелярская» стандартизация, которая учитывает одну сторону рационализации — только голую, абстрактную смету, не согласовав требования рационализированного типа с живыми требованиями того сложного комплекса, который должен быть

Рис. 1. *Дом по Усачевке № 29. Западный фасад.* Арх. Мешков

разрешен архитектором-инженером при постройке жилого дома. Отзывы санитарных учреждений, как и самих жильцов, об этом типе жилстроительства отрицательны. Что же касается обработки внешнего вида — то требуемая простота была заменена крайне пренебрежительным отношением к вопросу оформления. Не говоря о том, что уже через год пришлось произвести значительный ремонт, эти дома своей «недоработанностью», своим шаблонным фасадом, своими «вышками» дают общее впечатление того казарменного типа арендных домов, которые прямо отталкивают от себя потребителя.

Следующий этап — застройка более крупных участков, причем каждый из этих участков должен дать в результате что-то в роде законченного комбината. Мы здесь все еще имеем строительство отдельных индивидуальных квартир, в две-три комнаты, с отдельными кухнями (в некоторых случаях и отдельными ваннами), но все же есть уже попытка коллективизировать хотя бы некоторые функции жилищного комбината. На Усачевке 29, где восемь пятиэтажных корпусов дают 558 отдельных квартир, выстроена прачечная, которая обслуживает жильцов всех корпусов данного участка, устроены души для общего пользования (в отдельных корпусах — для мужчин и для женщин), отведены помещения для магазинов, почтамта и т. д. и, что особенно важно, отдается должное внимание детскому саду. Таким образом получается компромиссное решение стоящей еще перед нашим строительством проблемы домов-коммун. Но и это компромиссное решение прогрессирует. Застройка участков на Почтовой улице, по Нижней Пресне, по ул. «9-я Рота» дают уже не только значительные улучшения в техническом и санитарно-бытовом отношениях, но и в трактовке общих планов, в организации таких новых кварталов, которые могут быть вполне связаны с общей планировкой будущей «Большой Москвы». Проблема дома-единицы перерастает в сложную проблему городостроительства, в планировку кварталов, улиц, садов, комбинации архитектурных масс и т. д.

В теснейшей связи с этими проблемами и с вопросом о строительном материале выдвигаются и вырабатываются и художественные проблемы архитектуры в жилищном строительстве. Правда, в постановке этих последних задач имеет место и использование эстетики нового западного строительства, — но это «влияние» не разрушает, как правило, органичности роста нашей архитектуры и нежелательные, формалистические эффекты дает только в отдельных случаях (как пример, в этом отношении можно назвать дом кооператива «Московский служащий» в Большом Каретном переулке, законченный в 1928 г.).

В общем можно сказать, что в жилищном строительстве, особенно последнего года, все более ясно выступает конструктивная сторона оформления, очищая здание не только от эклектичности «прилепляемых» к фасаду разных «стилей», но и от

той живописно-плоскостной трактовки фасада, которую оставил в наследство стиль «модерн». От казарменного лже-пуританизма с одной, и от изысканного «изящества» — с другой стороны постепенно отталкивается тот тип внешнего оформления архитектурного сооружения, который, со своими положительными и отрицательными сторонами, дан, напр., в доме на Ленинградском шоссе (рис. 2), в доме кооператива «Медсанстрой» в

Рис. 2. *Дом на Ленинградском шоссе.* Архит. Фуфаев

Машковом пер. (рис 3.), в доме кооператива «Московский почтовик» на Большой Бронной ул. или в южных и западных фасадах упомянутых уже домов по Усачевке 29.

Что можно считать положительным и что отрицательным в архитектурном оформлении этих и ряда подобных, новых домов? Первое и самое важное, на чем основывается этот тип архитектуры, — это то, что исходным пунктом является не какая-то предвзятая каноническая форма, в которую можно втиснуть

определенное количество помещений, а план и конструктивное разрешение плана. План определяет не только основную массу, но как распределение отдельных масс, так и внешнее оформление, причем последнее не маскирует конструктивную основу здания и его частей, а наоборот, выявляет и подчеркивает ее. Такое единство плана и «оболочки пространства» (единство конструкции и композиции) уничтожает архитектурный дуализм, в котором план и оформление, инженерия и искусство, техническая конструкция и «художественное исполнение» представляли собою только механическое сочетание двух по своей методике, по своему замыслу самостоятельных частей. Но в то же время основная конструкция здания не просто обкладывается соответствующим материалом, который должен изолировать пространство, на инженерный скелет не просто одевают «оболочку», а оформление именно выявляет, именно подчеркивает функциональный характер как отдельных частей, так и всей конструкции. И этот факт устраняет ту скудную, ничего не говорящую «простоту», тот вульгарный «пуританизм» арендных казарм, который получается в результате бумажного «рационализма», снижающего не только художественную ценность, но и практическую целесообразность здания.

Рис. 3. *Дом кооператива «Медсанстрой» в Машковом переулке.* Арх. Гринберг

Отсюда ясно, какие моменты могут главным образом нарушать это единство инженерии и искусства, какие моменты дают отрицательные результаты. Теоретически — во-первых, если

мы вместо единства имеем тождество, отождествление инженерии и искусства (т. е. в конечном счете отрицание искусства и отрицание архитектуры как искусства), а во-вторых — если единство разрывается новым, омодернизированным дуализмом архитектуры.

В этом последнем случае архитектор исходит из эстетики архитектурной «левизны» или же просто из какой-нибудь смеси-

Рис. 4. *Дом на углу Арбата и Смоленского рынка*

старого («стильного») и нового («конструктивистического») эстетизма. Получается игра плоскостей, игра масс, кубов и конусов «как таковых», — игра, подражающая эффектам различных образцов новой архитектуры; получается разрыв инженерии и искусства — новый дуализм. Один пример мы уже привели (дом в Каретном переулке). Можно еще назвать дом на углу Смоленского бульвара и Арбата (рис. 4). Но если дом в Каретном пер. все-таки выдержан в определенном стиле, если в нем архитек-

тор только пересолил в акцентировании отдельных моментов, слишком подчеркивая их (особенно решение и трактовка входов), то в другом случае уже налицо случайная смесь модернизма, приемов конструктивизма и архитектурного пуританизма. При-

Рис. 5. *Дом Мосстроя на Ильинке.* Арх. Маят

меров такого ложного понимания «нового стиля» немало и в строительстве общественных зданий. (Немало формализма в здании «Орга-Металл» (рис. 6); подражая схеме железо-бетонной конструкции, воскрешает «модерн» дом Мосстроя (рис. 5) и Химстроя на Ильинке; совершенно непонятную смесь «упро-

щенного» ренессанса и «стиля» торговых контор дает дом Совпольторга на Б. Дмитровке (рис. 7).

Что касается формалистического конструктивизма (или, если угодно, лжеконструктивного формализма), то его можно иллюстрировать многими десятками появляющихся на выставках и в наших архитектурных журналах проектов. Таковы напр. проект «Дома промышленности и торговли» Сильченкова, проект «Дома съездов» Смоленской (см. журнал «Строитель-

Рис. 6. *Дом «Орга-Металл» у вокзалов.* Арх. Шнейдератус

ство Москвы», 1929, № 1), проект «Дома культуры и труда» Голосова, Мительмана и Прохова (см. журнал «СА», 1928 г., № 5), фантастические (не без остроумия) проекты молодого арх. Леонидова и т. д., и т. д.

Таких примеров можно было бы привести очень много. Но они говорят все об одном и том же. О том, что теми возможностями, которые для архитектора дают новые строительные ма-

териалы и развитая техника строительства, не надо увлекаться, их надо понимать не как цель, а надо использовать именно как возможность, именно как средство и орудие для решения социально-конкретных уже задач. Иначе получается как раз противоположное тому, о чем так много говорят новые архитек-

Рис. 7. *Дом Совпольторга на Б. Дмитровке*

торы и особенно архитекторы-конструктивисты: получается не победа техники, целесообразности и функциональности, а победа технических форм над конкретными требованиями архитектурного организма. В результате — на практике побеждает эстетизм. И хотя этот эстетизм по своей форме и в его объектах и новый, в принципе он не отличается от формалистической эстетики старых школ.

Уже не теоретическое, а практическое отрицание искусства имеет место в тех случаях, когда архитектор (или инженер) старается во что бы то ни стало «очищать» здание от всего, что с точки зрения узкого и плоского техницизма лишне, дает зда-

ние так, «как оно есть». Такой, противоположный первому, эстетизирующему, голый и беспомощный техницизм представлен в шестиэтажном доме на Арбатской улице (рис. 10). Скучная коробка с растянутыми, в своей форме немотивированными балконами и с комичными птичьими гнездышками.

В области строительства общественных зданий за последние годы имеются также значительные сдвиги. Мы имеем такие здания, как Институт Ленина (арх. Чернышев), дом «Известий» (арх. Баркин), дом Госторга (арх. Великовский), дом Госстраха (арх. Гинзбург, рис. 14), общежитие 2-го МГУ («Русгерстрой»),

Рис. 8. *Проект Всесоюзной библиотеки им. Ленина.* Арх. бр. Весниных

упомянутое уже здание Оргаметалла, ряд клубов (клуб «Красный текстильщик» (рис. 9) — Госконтора «Строитель», клуб «Каучука» — арх. Мельников, клуб металлистов и т. д.). Немало результатов дало новое строительство и вне Москвы. Отметим Дом культуры в Ленинграде, Дом Госпромышленности в Харькове, «Ивсельбанк» В. Веснина в Иваново-Вознесенске (рис. 12), «Дом промышленности» Весниных в Свердловске, санатории в Мацесте Щусева, клуб металлистов в Днепропетровске; в Харькове по плану арх. Мордвинова начата постройка нового почтамта (рис. 11), в Алма-Ате по планам Гинзбурга строится Дом правительства, в Эривани архитекторами Алабян, Кочар и Мазманян

выстроен клуб, опытный дом и намечается перепланировка города; намечена также перепланировка всей Казани по плану арх. Шибаева и т. д.

По отношению к общественному строительству надо отметить следующие факты: если в области клубного строительства, строительства административных зданий, контор и т. д. мы еще не имеем выработанных типов со стандартизированной конструкцией и с оформлением, ясно говорящим о назначении дан-

Рис. 9. *Клуб «Красный текстильщик»*

ного сооружения (к чему наше строительство должно прийти!),— то такая типизация уже намечается в двух областях, — в строительстве районных телефонных станций и в строительстве универсальных магазинов в Москве. Телефонная станция на 3-й Тверской-Ямской, выстроенные инженером Патеком станции на Ордынке (Замоскворечье), на улице Бакунина и на Арбатской ул. (все они из железо-бетона), районные универмаги Красной Пресни, Рогожско-Симоновского и Хамовнического районов (по-

следний сравнительно небольших размеров) могут быть тому примером.

Названные нами работы представляют собой одну, в общем, прогрессивную сторону развития нашей архитектуры. Это — левый и «левый» сектор в архитектуре. Этот сектор пробивает себе дорогу в борьбе, преодолевая трудности и на общественном плацдарме.

Рис. 10. *Дом на Арбате*

Главные силы борьбы концентрируются на преодоление архитектурного эклектизма и направлены против старых, регрессивно-буржуазных тенденций в области архитектуры, выступающих под флагом разных «высоких» стилей. Но что эти «высокие» стили в их заумном применении на практике превращаются в сплошную эклектику — наглядно доказывают все наши «стильные» сооружения и проекты, как здание телеграфа (Рерберг), открытый к 11-й годовщине электрозавод ГЭТ на Генераль-

ной улице, проект дома правления Госбанка (Желтовский), проект дома ЦИК и СНК (Б. и Д. Иофан), ряд проектов Ленинской библиотеки и т. д.

Борьба с этими тенденциями и фактами, как и вообще борьба против буржуазных тенденций в искусстве, особенно обострилась в прошлом году. Она развернулась в союзном масштабе, активизируя широкие круги общественности.

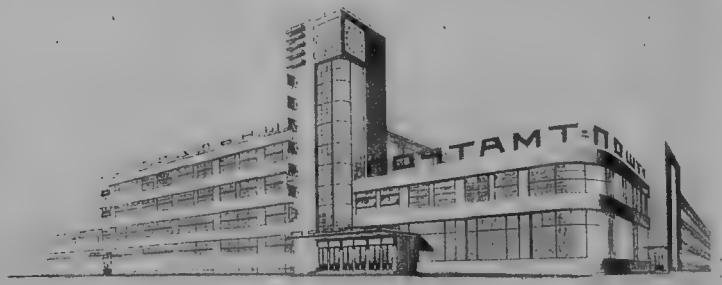

Рис. 11. *Проект Харьковского почтамта.* Арх. Мордвинов

Этот последний факт очень характерен для всего переломного периода развития пространственных искусств и очень важен с точки зрения развития архитектуры. Если по отношению к другим видам искусств в той или иной мере всегда имел место общественный контроль, то по отношению к архитектуре до самого последнего времени было совершенно другое положение. Архитектура, вопросы архитектуры считались настолько специфичными и не подлежащими общественному контролю, что попытки вмешаться в эти дела «со стороны» вызывали только высокомерную улыбку. Планы, проекты, руководство постройкой и т. п. обсуждались исключительно в узких кругах разных комиссий специалистов. Архитектура была «табу» для «профана», для того «профана», который потом принужден был пользоваться ее созданиями и которому преподносят уже готовый продукт,

не подлежащий изменению даже и в крайне необходимых случаях, — равно как и на репрезентативных выставках картин «преподносилась» продукция, до этого совершенно независимая от потребителя.

Это совершенно недопустимое положение коренным образом было нарушено в прошлом году. В Москве для активизации общественного мнения по вопросам архитектуры послужили

Рис. 12. *Иваново-Вознесенский Сельскохозяйственный банк.* Арх. В. Веснин

поводом проекты Ленинской библиотеки и начало работ по сооружению дома ЦИК и СНК, который начал вырастать на берегу Москвы-реки совершенно сказочным образом, не давая до этого знать о себе никому из огромной заинтересованной массы «профанов» пролетарского населения нашего Союза. Кампания по обсуждению проектов Ленинской библиотеки и по делу Дома правительства началась в «Комсомольской правде», откуда и перешла не только на страницы других органов, но и в дискуссион-

ные залы. Правда, Дом правительства остается конгломератом разбросанных единиц, и останется, вероятно, и его лже-монументальное оформление, но по отношению к Ленинской библиотеке (рис. 8) дискуссия дала некоторые результаты. Проекта, который мог бы удовлетворить во всех отношениях, мы не имеем, но была приостановлена спешка, и результат сказался в том, что и архитекторы, и компетентные органы решились серьезнее и всестороннее подумать об этом вопросе.

Под знаком широкого втягивания массового потребителя в обсуждения планов и проектов пошло проектирование первого у нас грандиозного дома-коммуны, предполагаемого по Хавской улице с общей кубатурой в 47 664 $м^3$ (застройщик — «1-е Замоскворецкое объединение, рис. 13)»). Крайне неудачный конкурс Моссовета на проект дома-коммуны в 1925 г. показал, насколько эта проблема еще неясна, насколько она не подготовлена. И естественно: может ли дать сейчас любой из архитекторов, любая из специальных комиссий точный, четкий ответ на тот вопрос, каковы те формы коллективного быта, которые у нас еще только что начинают выявляться и которые определяют план предназначенного для этого быта дома-коммуны. Конечно, не может. На этот вопрос относительно правильный ответ может дать именно широкая масса «профанов». Поэтому было правильно и необходимо поступить так, как в этом случае поступил застройщик дома-коммуны, — предложить на обсуждение предварительный план будущим потребителям, будущим хозяевам дома.

Необходимость вынесения вопросов строительства на широкое обсуждение непосредственно была вызвана борьбой против буржуазных тенденций в архитектуре, против аристократической замкнутости этого «высокого мастерства». Но имеются и другие случаи; когда, наоборот, необходимость была вызвана самоактивизацией и наступлением представителей академических и других эклектичных школ. Такой случай имел место в Харькове в 1928 г.

Летом прошлого года приступили к грунтовым работам для нового харьковского почтамта, проектированного молодым архитектором т. Мордвиновым. Едва начались работы, как старые архитекторы развернули самую активную кампанию против про-

екта Мордвинова, который, по их мнению, вносит только дисгармонию в площадь и в город, портит «ансамбль», безобразит вид Харькова, будет пугать приезжающих (почтамт строится на площади перед вокзалом) и т. д. Тенденция была ясна: сорвать план и постройку поручить архитектору, который может выстроить почтамт в «стиле» Ленинградского сената или в «стиле» самого вокзала. Кампания началась в печати. Но наступление против плана, реально учитывающего технические возможности, их рациональное использование, материал и функции предпо-

Рис. 13. *Первый дом-коммуна на Хавской ул. Перспектива*

лагаемого здания, скоро перешло в контрнаступление не только со стороны автора проекта и молодых архитекторов Харькова, но и со стороны мобилизованной общественности. На итоговом публичном диспуте эклектики получили резкий отпор со стороны выступавших рабочих. «Зачем нам колонны в индийском, египетском и прочих мудреных стилях? говорил рабочий т. Махалов. Дайте нам лучше экономные, удобные для рабочего класса постройки. Это будет нужный нам стиль». Другой рабочий таким образом отвечал на жалобы инженеров южной ж. д. относительно «нарушения ансамбля»: «Вопрос об ансамбле — это только повод, а по существу здесь спор о старых и новых формах. Мы заявляем: современная архитектура победит, потому что рабочие за новую архитектуру». Наступление представителей реакционной архитектурной мысли кончилось полнейшим поражением последних. И это только благодаря тому,

что вопрос решался не ведомственным путем, а был передан на решение хозяевам строительства.

Подобная борьба произошла также летом прошлого года и в Эривани, где упомянутые уже нами молодые архитекторы (Алабян, Кочар и Мазманян), помимо их практической работы, мобилизовали общественное мнение против господства традиционного церковно-мусульманского стиля в новом общественном строительстве.

Но в связи с этими моментами, в связи с обострением классовой борьбы в области архитектуры возникает вопрос: а что же представляет из себя то, что противостоит регрессивным буржуазным тенденциям, что выдвигается как более современное, более приемлемое? Есть ли это единый фронт пролетарской архитектуры, единый фронт стиля индустриального пролетариата в архитектуре?

На этот вопрос можно ответить кратко: нет. Мы не имеем единого стиля, мы не имеем еще своего стиля в архитектуре в четко выработанных формах. Здесь единый фронт, как мы выражались, левого и «левого» сектора только в общей борьбе против закостеневшего традиционализма, не могущего уже отвечать на наши реальные потребности реальным языком. Но внутри себя этот левый сектор также распадается на ряд направлений и школ, имеющих претензии быть стопроцентно правильными и отвечающими требованию нашей действительности. По отношению к ним наша позиция может быть только одна: критическая, классовая. Мы не можем абсолютно предпочитать группу конструктивистов (ОСА) группе «формалистов» — (АСНОВА), или группе «Урбанистов», или же наоборот. У одних — одни преимущества, одни недостатки, у других — другие. Все они должны быть одинаково поставлены под общественный контроль, все они одинаково должны быть подвергнуты критике, но критике, не «убивающей» и не разбивающей, а такой, которая способна спаять эти близкие нам группы, которая сможет содействовать тому, чтобы каждая из групп, сознавая свои недостатки, брала — и брала, не стесняясь узкогрупповыми соображениями — от других то, что у них положительно. Такой обмен опыта необходим для всякой группы, которая не хочет застрять в сухом школьном догматизме. И это

тем более возможно, что такой обмен, такие взаимные заимствования и до сих пор имели место в практике названных групп.

В заключение хотелось бы отметить еще один факт. В настоящее время (апрель) заканчиваются предварительные работы по организации нового архитектурного объединения, назвавшего себя «Объединением пролетарских архитекторов». В объединение входит группа молодых архитекторов, недавно кончив-

Рис. 14. *Дом Госстраха на М. Бронной.* Арх. Гинзбург

ших и в настоящее время кончающих вузовскую учебу (Мордвинов, Козелков, Алабян, Пазманян, Джус, Власов, Терехин и т. д.). Платформа, которая объединяет эту группу, в основном сводится к тому критическому и классовому отношению к архитектурному наследству и к современным направлениям, о котором мы говорили выше. «Архитектура не мыслится нами в наше время индустриализации и строительства социализма без поднятия на более высокую ступень техники, без овладения усовершен-

ствованными методами работы. Отвергая как всякий консерватизм, так и утопическое сочинительство, мы — за максимальное продвижение вперед в области науки и техники, за коренную реорганизацию методов строительства... за критическое использование всех достижений европейской и американской техники под углом зрения реальной целесообразности, считающейся с нашими конкретными условиями и возможностями»,— говорится в их декларации. В то же время входящие в новую организацию архитекторы дают себе ясный отчет в том, что архитектура не может быть понята и толкована как строительство «жилых машин», как сплошная техника, и что она одна из специфических областей искусства. Идеологическое воздействие архитектуры нельзя не только отрицать, но невозможно его отдать на произвол техницизма — оно должно быть сознательно выявлено. Выявлено не путем декорации, не путем орнаментальной символики, а органически, путем акцентирования и выявления как технической конструкции, так и социальных функций, социального содержания данного сооружения.

Насколько будет эта, на наш взгляд безусловно правильная, программа выполнена на практике — вопрос ближайшего будущего.

Мы старались показать общие линии развития пространственных искусств. Эта общая картина станет более конкретной в последующих обзорах, посвященных отдельным отраслям. Но уже и этот общий обзор дает достаточно доказательств того тезиса, что развитие пространственных искусств у нас переживает переломный этап. Он характеризуется обострением классовой борьбы и в области искусств. Одна из сторон этой борьбы — активизация регрессивных течений, наступление буржуазных тенденций на фронте искусства. Вот почему в текущем году наша «Подсекция пространственных искусств» уделила так много внимания борьбе против «правых тенденций», против буржуазного фронта. Но тот факт, что нам в этом году столь много приходилось говорить о правых тенденциях, пришлось сигнализировать боевую тревогу, — еще не значит, будто бы нашему искусству грозит какая-то серьезная опасность. Наш

обзор, который показал в обобщенном виде всю картину развития, должен убедить в том, что опасность — относительная, что наступает не только правое крыло, но наступает и наш классовый пролетарский фланг и что если в нашем развитии имеются моменты, в которых можно видеть кризис, то это кризис не болезненный, а наоборот, что он только знаменует комплекс затруднений, естественно сопровождающих рождение и рост пролетарского искусства.

ИСКУССТВО ВЕЩИ

Д. АРКИН

Проблема искусства вещи принадлежит к числу острейших проблем современной художественной культуры. Под традиционным наименованием художественной промышленности здесь скрещиваются самые большие, если не решающие линии нового искусства. Для нас эта проблема гигантски переросла свою старую скорлупу «прикладного искусства», художественного ремесла,—этих второстепенных отраслей по общепринятому табелю о рангах старой эстетики. Ибо речь идет о новых вещных формах революционной эпохи, о ее новой материальной культуре, о трансформации всего облика вещей, окружающих и наполняющих наш быт.

К сожалению, теоретическая разработка вопросов «художественной промышленности», начавшаяся у нас чуть ли не с первых дней Октября, не сопровождалась соответствующими практическими делами. Мы имеем обильное теоретизирование

(сыгравшее во многом большую положительную роль), не менее обильное декларирование первостепенной важности производственного искусства для всего нашего культурного строительства — и довольно мизерные «достижения» по части создания новых вещных форм, нового оборудования для нашего быта.

Может быть, именно в силу этой практической «неустроенности» нашего художественного производства, самое это понятие представляется довольно неясным и изобилующим противоречиями. Начиная с терминологии (декоративное искусство — французский термин, художественное ремесло — немецкий, производственное, индустриальное искусство и т. д.) и кончая вопросом о конкретных формах сотрудничества искусства с промышленностью — во всех этих проблемах мы сталкиваемся и с теоретической путаницей и со всяческими деловыми «недоразумениями». Старое прикладничество довольно причудливо переплетается с лефовским «растворением искусства в индустрии», любовь к национальным художественно-кустарным промыслам — с плохо переваренными учениями Корбюзье, конструктивистов, левых архитекторов. Этим лоскутным одеялом понятий и терминов прикрывается обычно самая суть вопроса о формах и задачах художественного производства в наши дни, — и этот вопрос продолжает по сей день пребывать на задворках нашей культуры и хозяйственного строительства.

Между тем все острее и острее начинают чувствоваться запросы масс, широкого миллионного потребителя, направленные к художественной стороне фабриката. Жилищное строительство нуждается в новой мебели. Клубы требуют новых форм специального оборудования; общественные места, улицы, парки — нового вещественного оформления; текстильный рынок, невзирая на товарный голод, предъявляет спрос на новые рисунки тканей; остро стоит вопрос о современном костюме, о формах массового производства в швейной промышленности. Особое и притом обширное место занимает вопрос о судьбах нашей кустарной промышленности, обслуживающей бытовой обиход, в частности — в национальных республиках и районах.

Последний год отмечен некоторым сдвигом в этой области, — сдвигом общественного интереса к проблеме новой вещи. Это первое и быть может самое значительное, что должен отметить обозреватель. И это обстоятельство тем настойчивее обязывает к четкому определению очередных задач нашего художественного производства, к определению того поля — социально-культурного и хозяйственного, — на котором оно призвано действовать.

Вот почему мы считаем нужным предпослать нашему обзору несколько общих соображений о новейшем развитии художественной промышленности на Западе и об ее современной установке — у нас.

* * *

Со времени интенсивного проникновения машинных методов в производство бытовых вещей начинается критический этап в жизни европейской художественной промышленности. Обнажается глубокий разрыв между методами работы художника — между ручной, кустарной художественной формой — и методами машинной техники с ее принципами стандартного массового производства. Эстеты-романтики типа Вильяма Морриса пытаются спасти старую «красоту вещей», призывая к возрождению ремесленного художественного производства и к борьбе с машиной, «уродующей и обезличивающей жизнь».

Попытка Морриса, основавшего знаменитую мастерскую, где господствовала исключительно ручная отделка бытовых вещей, остается однако только одиноким эпизодом. Ибо в то время как Моррис открывал в Лондоне свою мастерскую, — французские, немецкие, английские фабриканты проделывают работу несравненно более серьезную. Они задаются целью широко эксплоатировать художника как определенную производственную силу, как фактор, повышающий рыночную цену промышленной продукции. Нарождается обширная отрасль промышленности — фабричное производство «художественной вещи», расширяется армия безыменных художников, специально обслуживающих эту отрасль. В Германии уже в начале XX века возникает «Веркбунд»,

союз, организующий, согласно его декларациям, «взаимное сотрудничество искусства и техники».

Это сотрудничество однако отнюдь не ликвидирует того разрыва, который образовался между искусством и фабричным производством, между «ручной» работой художника и методами машинной индустрии. Больше того, и «Веркбунд», провозгласивший это сотрудничество, и различнейшие отрасли капиталистического художественного производства на Западе всячески культивируют этот разрыв: машинная техника маскируется ручной художественной отделкой.

Такова традиционная линия прикладничества, т. е. соединения ручной художественной отделки с машинной формой фабриката.

И в подавляющем большинстве случаев сотрудничество искусства и техники не идет дальше поставки художником рисунков и орнаментов для тех или иных предметов обихода. В конструировании новых форм этих предметов художник почти вовсе не участвует; он действует независимо от техники, а техника не считается с ним.

Капиталистическое производство пользуется художником преимущественно не для повышения, а для фальсификации качества фабриката. Это — в производстве, рассчитанном на широкий рынок. Одновременно развивается и производство художественной вещи для более узкого потребительского круга, для немногих: это так называемая индустрия роскоши, но она, по сути дела, остается на уровне ручной выделки, утверждая уникальный, кустарный характер художественной обработки материала.

За последнее десятилетие на Западе возникают новые художественно-промышленные течения, восстающие против этой традиционной линии. Корбюзье во Франции, группа Баухаус в Германии, ряд художественных группировок в других странах начинают борьбу с прикладничеством. Они указывают на разрыв между технической и художественной формой; они пытаются обосновать совершенно новое понимание современной художественной вещи, целиком основанное на принципах массового машинного производства. Разоблачая фетиш современной «изящной» вещи и архаи-

ческую мишуру индустрии роскоши, эти левые группировки устремляются к новой эстетике, эстетике целесообразности: Корбюзье один из первых провозглашает лозунги «эстетики инженерии», утверждая, что лишь предельная целесообразность и осмысленность форм является фактором эстетического воздействия для современного человека.

Многое из этих передовых течений дает сильный толчок новому пониманию задач художественного производства и разоблачает несостоятельность его традиционной линии. Однако, критикуя прикладничество и издеваясь над старьем современного «производства роскоши», Корбюзье и его единомышленники сами не избегают чисто эстетических соблазнов. На практике оказывается, что эти критически-смелые идеи сплошь и рядом лишь прикрывают чисто эстетическое использование тех новых форм, которые дает машинная техника. Эстетизация машины, эстетизация индустриализма, попытки «приручить» машинную форму, приспособить ее для привычного эстетического потребления — вот к чему слишком часто сводится эта новая индустриальная эстетика.

Ибо, продолжая свои возражения против старой художественной промышленности, обслуживавшей узкий круг своею кустарной роскошью (а для широкого рынка оставлявшей суррогат), тот же Корбюзье должен был неминуемо столкнуться с социальной стороной проблемы. Кого призвано обслуживать новое искусство массовой вещи? Кто, в социальном смысле, является ее потребителем? Чей быт призвана она оформлять? Все эти вопросы неизбежно встают перед художником-производственником на Западе, — и Корбюзье предпочитает укрыться от этих вопросов в чисто эстетическую апологию машины, формы которой он провозглашает канонами новой «красоты».

Мы потому останавливаемся здесь на этих западных течениях, что одновременно (и отчасти независимо от них) и у нас народилось новое понимание художественного производства, новая художественно-промышленная идеология. Не будем повторять здесь основных положений и лозунгов, которые были выдвинуты теоретиками производственного искусства, конструк-

тивизма и его ответвлений. Заметим лишь, что наряду с глубокой переоценкой ценностей старой художественной культуры, делившей искусство на «чистое» и «прикладное» («нечистое»), наряду с попытками действительно сблизить искусство вещи с массовым бытом, во всех этих теориях немалую роль сыграл тот же чисто эстетический соблазн. Социальная слабость живописи перед лицом Октября толкнула многих художников к переходу от станкового искусства в производство; но для иных этот переход означал лишь чисто эстетические поиски новых предметных форм, как бы диалектически продолжавших аналогичные поиски «беспредметной» живописи. В других течениях уже не делалось попыток «спасти искусство» путем прыжка в производство, а провозглашалось вообще полное «аннулирование искусства», растворение художественной формы в формах, создаваемых индустриальной техникой; эти лефовские теории не сумели однако скрыть того, что за всеми этими квази-враждебными эстетизму лозунгами растворения искусства в производстве, за провозглашением инженерии как новой художественной культуры скрывался фактор чисто эстетического порядка: тот же эстетический гипноз машины, эстетское преклонение перед удивительными и мощными формами современной техники.

Однако эта теоретическая работа сыграла свою несомненную положительную роль. Конечно, лозунги растворения искусства в производстве, рассуждение о художественной инженерии остаются, несмотря на всю свою эффектность, только «серой теорией». Реально проблема стоит гораздо скромнее, чем это мечталось «ортодоксальным» конструктивистам, — но и гораздо значительней: речь идет о создании новых социально-целесообразных бытовых форм, новой бытовой обстановки, ориентированной на социальные требования нового быта. Вот в самых общих выражениях современная установка художественного производства. И в этом отношении проделанная теоретическая работа, повторяем, сыграла полезную роль: она прежде всего разрушила старый, насквозь лживый предрассудок против вещи, разрушила лживое деление искус-

ства на чистое и прикладное; она показала несостоятельность как идеологии художественного ремесла, пытавшейся возвести в идеал ручную кустарную технику, так и фабричного прикладничества. Ей удалось дискредитировать это «незаконное» сожительство искусства как средства украшения с техникой фабричного производства. Наконец, вся эта теоретическая работа сыграла роль действенной пропаганды среди самих художников, указав им на тот новый тип художника-производственника, какого требует наша культура.

Ибо в последней речь идет о социальной целеустремленности всех ее вещных форм. Развитие коллективистических начал в повседневном быту требует целого ряда совершенно новых предметов обихода, новой арматуры быта: в построении моделей новых вещей, в работе над социально целесообразным оформлением материального облика нового быта — лежат главнейшие задачи художника-производственника в наших условиях.

* * *

С точки зрения этих основных задач приходится оценивать итоги истекшего года. И здесь надо прежде всего сказать, что в организационном отношении мы имеем в полном смысле слова пустое место. По линии фабричного производства не существует даже намека на какое-либо художественно-идеологическое и хозяйственное руководство художественной стороной промышленности. В этом отношении каждая отрасль, каждый трест предоставлены самому себе. В то же время со стороны рынка отмечается все нарастающий спрос на новые формы бытовой вещи. Этот спрос исходит как от передовых потребительских слоев (спрос на новые формы оборудования для рабочих жилищ, клубов, на новые типы городского костюма и т. д.), так и от самых разнообразных кругов низового рынка, в том числе и деревенского. Параллельно идет уже отмеченное усиление внимания к искусству вещи в различных органах советской общественности, в художественных и профсоюзных организациях, в прессе. Делаются первые, пока еще слабые попытки организационно подойти к художественно-промышленной про-

блеме. Практически же однако длительное равнодушие к этим вопросам открыло широкую дорогу возрождению прикладничества в его наиболее отсталых формах; кустарное и фабричное производство бытовой вещи развивается под знаком консервативной традиции или попросту под знаком халтуры, угождающей самым отсталым из отсталых рыночных вкусов. Старый прикладник, стремящийся реставрировать «строгановские» традиции, культивирующий имитацию под народное кустарное искусство, еще господствует в целом ряде отраслей нашей художественной промышленности. Отдельные опыты передовых художников поневоле ограничиваются чисто лабораторными экспериментами, не находя широкой дороги в производство. В этом лабораторном воздухе маленьких кустарных выдумок и конструкций оживает чисто эстетский подход к художественной вещи.

Промышленность еще смотрит на работу художника в производстве как на фактор, повышающий себестоимость, а потому терпимый «постольку-поскольку». Иными словами, здесь держится старый взгляд на прикладнический характер работы художника в производстве, и это обстоятельство крайне тормозит практическую постановку проблемы. На фоне этого, с трудом преодолеваемого, консерватизма промышленности, и малой активности органов художественной политики и приходится рассматривать практические итоги года по отдельным отраслям производства, обслуживающего бытовой обиход.

* * *

Начнем с отраслей, обслуживающих наиболее широкую зону материальной культуры: с производства мебели и внутреннего оборудования жилищ и общественных зданий.

Наша мебельная промышленность в преобладающей массе остается кустарной: около $^3/_4$ всей продукции, поступающей на рынок, вырабатывается кустарными артелями, остальное — государственной промышленностью, главным образом двумя трестами — Мосдревом и Ленинградским Древотрестом. Пятилетний перспективный план деревообрабатывающей промыш-

ленности предусматривает постройку ряда новых фабрик жилищной и конторской мебели. В настоящее же время мы имеем дело с тем наследием, какое досталось от прошлого: фабричное мебельное производство было развито в России крайне слабо, несмотря на наличность богатейшей сырьевой базы. В прошлом известная часть готовой мебели даже импортировалась в Россию, и в тоже время на русском сырье работали мебельные фабрики в ряде стран Западной Европы.

Начало эпохи капитального строительства поставило во весь рост вопрос о внутреннем оборудовании новых жилых зданий. До этого времени мебельная промышленность работала вообще на крайне суженный рынок, и потребности удовлетворялись преимущественно путем использования старой мебели, распределения ее из особняков, усадеб и т. п. по новым общественным зданиям и учреждениям. Отсюда — знакомая картина разностильной сборной обстановки почти во всех наших новых учреждениях, начиная от приемных наркоматов, кончая рабочими клубами. Период такой утилизации старой мебели наложил известную печать на все лицо нашего бытового оборудования за истекшее десятилетие. Музейный привкус стал парадоксальной, но очень характерной чертой нашего советского бытового комплекса. До сих пор мы можем видеть сборную мебель почти музейного порядка из старых московских особняков в таких очагах нового общественного быта, как рабочие клубы (первые попавшиеся примеры — клуб «Красный деревообделочник» в Москве, клуб коммунальников и др.). Проникновение барской мебели в новый общественный быт сказался и дальше: мы имеем уже несколько примеров, когда заново выстроенные и обмеблированные новой обстановкой рабочие клубы идут по пути подражания этим своим первым образцам. Громадный новый клуб металлистов в Днепропетровске, построенный в истекшем году и представляющий собою здание, выдержанное в строгих линиях бетонной архитектуры, заново обмеблирован такой же салонной мебелью (в том числе мягкими кушетками, пуфами и т. п.), но только менее «стильной» и более безобразной. Что же касается обстановки вновь выстроенных рабочих жилищ, то они целиком питаются той рыночной мебелью, которую поста-

вляют главным образом кустари и в незначительной части наши деревообрабатывающие тресты.

Рис. 1. *Днепропетровский клуб рабочих-металлистов*

Залы нового бетонного здания обставлены мягкими кушетками, пуфами, медвежьими шкурами и т. п.

Для истекшего года характерны, — во-первых, симптомы определенного общественного протеста против консерватизма нашей мебельной промышленности, до сих пор не сделавшей ни шагу вперед навстречу новым потребительским запросам; во-вторых, некоторым ростом внимания к мебельной проблеме со стороны архитектурных и строительных кругов; в-третьих, отдельные лабораторные опыты художников по конструированию новых моделей жилищного оборудования.

По этим трем линиям и приходится говорить о новом в области мебельной промышленности за истекший год.

Наша государственная мебельная промышленность работает почти сплошь по старым образцам. Здесь явственно чувствуются формы, идущие от русской усадьбы с ее тяжеловесным, медлительным бытом. Столь же явственно влияние эпохи «русского модерна», соединявшего замоскворецкое самодурство московского купечества с непереваренными уроками западноевропейского художественно-промышленного декаданса. В этом сплетении «эстетических» симпатий помещичьего быта и «новаторства» московского купечества и молодой промышленной буржуазии странным образом уживаются осколки самых различных художественно-промышленных стилей. Эти осколки донесены до наших дней в равной мере и кустарной и фабричной мебельной промышленностью. Буфеты с готическими украшениями и витражами, столы, очень мало взявшие от раннего ампира и очень много от раннего модерна, всевозможные атрибуты «уюта», чисто декоративные принадлежности обстановочных гарнитуров —вся эта смесь образует формы современной мебели, громоздкой, негигиеничной, нецелесообразной, изобилующей ненужными принадлежностями и совершенно неприспособленной к современным жилищным условиям.

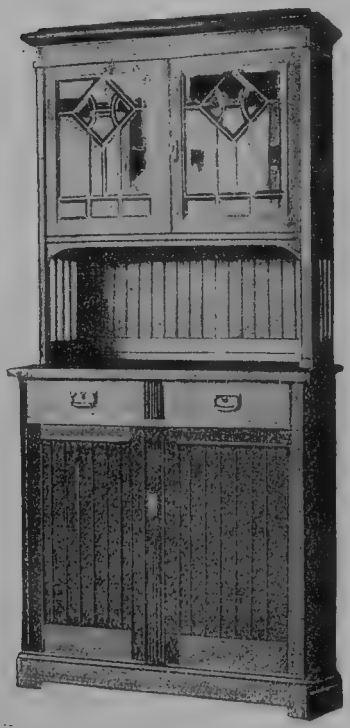

Рис. 2. *Мебель, которая все еще производится нашей государственной промышленностью*
Из каталога треста «Мосдрев» 1928 г.

Работа по созданию новой жилищной обстановки естественно направляется по следующим основным линиям: установления связи между формами внутреннего жилищ-

ного оборудования и архитектурной планировкой жилища; стандартизации основных мебельных аттрибутов и постановки массового их производ-

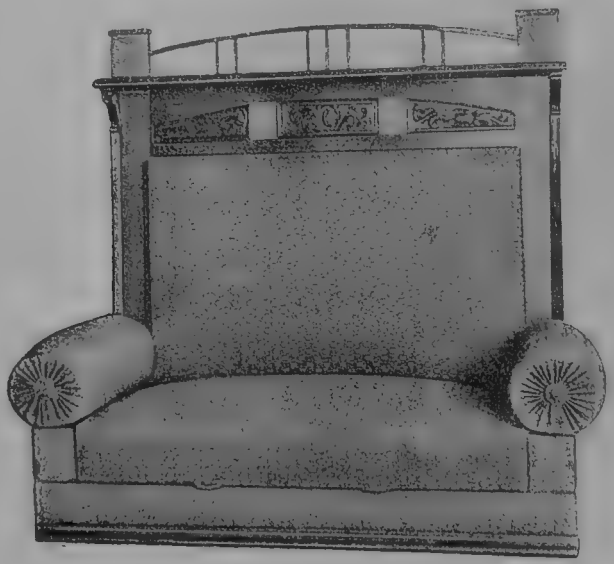

Рис. 3. *Мебель, которая все еще производится нашей государственной промышленностью*

Из каталога треста «Мосдрев» 1928 г. (Типичный образчик плохого «русского модерна»)

ства; удешевления и упрощения мебельной обстановки, придания ей форм, наиболее экономно использующих ограниченные ресурсы жилого пространства. Во всех этих основных направлениях мы имеем за истекший год лишь начало, лишь намек на систематическую положительную работу.

Связь между строительством рабочего жилища и производством внутреннего оборудования до сих пор у нас совершенно отсутствовала. Мебель не была приспособлена к новым условиям планировки жилья, а последнее проектировалось совершенно вне всякой зависимости от того вещественного комплекса,

который должен разместиться в стропильной коробке. Это положение, в сущности, продолжается и до сих пор. Новые

Рис. 4. *Перспективный вид однокомнатной квартиры*
Проект арх. Гинзбурга и др.

На первом плане большая жилая часть (дневное пребывание). В левом углу раскрыт кухонный элемент, который закрывается ширмой, когда кухней не пользуются. На заднем плане видна лестница в семь ступеней, которая ведет в нишу для кровати, приподнятую над полом комнаты на 1,10 *м*. На верху, за экраном, находится дверь (на рисунке не видна) в ванную и уборную. Под нишей проходит общий коридор.

рабочие жилища проектируются и строятся, как правило, без всякого учета тех основных бытовых предметов, которые будут эти жилища наполнять. За последнее время мы имеем однако опыты иного порядка. Группой московских архитекторов во главе с М. Я. Гинзбургом запроектирована модель рабочего жилища, где архитектурная коробка и внутреннее оборудование составляют одно неразрывное целое: основные элементы внутреннего оборудования пригнаны к архитектурному остову

жилища и являются неотделимыми от него. Связь между архитектурой и мебельным производством открывает возможность прикрепления некоторых основных атрибутов обстановки к самому жилищу с тем, что эти основные аттрибуты остаются при жилище независимо от смены жильцов. Это позволяет, в частности, экономить жилое пространство путем отнесения таких аттрибутов, как напр. шкафы, в стену здания. С экономией жилого пространства здесь сочетается максимальное упрощение обстановки, соответствующее идее современного вещного оборудования, — господству человека над вещами, а не обратно.

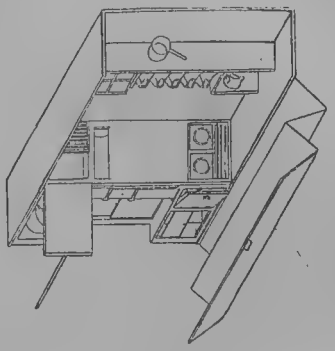

Рис. 5. *Кухонный элемент* (См. рис. 4)

Стандартизация мебели пока проводилась, гл. обр., в отношении мебели конторской. Здесь за истекший год была проделана интересная, многообещающая работа кабинетом стандартизации при НК РКИ: выработка стандарта канцелярского стола. На основании антропометрических данных и требований рационализации конторского дела была сконструирована модель стола, устраняющая целый ряд существующих недостатков столов обычного типа; регламентированы размеры основных элементов стола, в частности — размеры ящиков согласованы со стандартами бумаги и канцелярских папок, в самой комбинации этих ящиков введен принцип взаимозаменяемости и т. д. Сейчас выработка мебельных стандартов продолжается и начинает захватывать также и бытовую мебель[1], причем на очередь поставлен вопрос о создании специального института по мебели и внутреннему жилищному оборудованию, где получил бы свое разрешение весь вопрос о мебельных формах в целом.

[1] В этой области ведется работа НТУ ВСНХ.

Независимо от работы по стандартизации и в порядке опять таки чисто лабораторных изысканий производились опыты отдельными художниками и деревообрабатывающим факультетом московского Вхутеина. [1] Здесь был сделан ряд проек-

Рис. 6. *Стандартизованный конторский стол*
Образец кабинета стандартизации при НКРКИ
Доска рассчитана на охват любой ее точки без необходимости приподниматься со стула. Размеры ящиков согласованы со стандартными размерами канцелярской бумаги и папок. Второй ящик правой колонки приспособлен для картотеки. Обычный средний ящик, заставляющий при открывании отодвигаться от стола, удален. Ящики без доски, поставленные друг на друга, составляют шкаф для бумаг; таким образом, ящики одних и тех же размеров идут при массовом производстве для двух видов готового фабриката

тов—отчасти в чертежах, отчасти в макетах—для обстановки рабочего клуба, библиотеки-читальни, театра, а также отдельных мебельных аттрибутов жилища. Работа эта, сама по себе положительная, в основном устремленная к рациональным мебель-

[1] Под руководством Э. Лисицкого, А. Родченко, В. Татлина и др.

ным формам, существенно страдает от слабой связи Вхутеина с нашей промышленностью и от расплывчатости заданий, рождающихся в порядке чисто учебном и лишь весьма редко в порядке определенного бытового заказа. Поэтому-то проекты вхутеиновцев слишком часто носят чисто теоретический характер и не связаны с конкретными строительными условиями. В этом — существенный недостаток всей учебной работы по мебельному делу, и ближайшей задачей здесь является установление органической связи между проектированием архитектурным и проектированием внутреннего жилищного оборудования. Причем эту связь не нужно понимать поверхностно,—в том смысле, что мебель должна пригоняться по своим размерам и формам к внутреннему архитектурному облику жилища или общественного здания: вопрос надо ставить в обратном смысле,—строительная коробка должна быть обусловлена тем комплексом мебельной обстановки, какой необходим для рационального построения данного бытового процесса.

Мебельная проблема не может быть разрешена без определенного воздействия на кустарное производство, до сих пор доминирующего на мебельном рынке. Поэтому выработка образцов и чертежей для снабжения ими кустарных артелей — важнейшая задача в этой области. Только переведя кустарную и мебельную промышленность на новые рельсы, побуждая их работать новую мебель, можно будет вытеснить с рынка те архаические мебельные формы, какие до сих пор наполняют новые жилища. Это — также очередная задача, которую разрешить в силах только специальный институт по выработке новых мебельных форм.

Совершенно новой и еще нетронутой проблемой является создание специальных типов мебели для очагов нового общественного уклада: такие центры нового общественного быта, как рабочий клуб, избы-читальни, детские дома и т. п., требуют совершенно специального внутреннего оборудования, четко отражающего в своих формах социальную целеустремленность данного культурно-бытового центра.

Мы уже отмечали, что рабочие клубы — даже самые крупные и хорошо поставленные — пользуются обыкновенно старой сборной мебелью. Эта «шикарная» барская обстановка таким путем как бы делается образцом и эстетически-бытовым идеалом для рабочей массы, обслуживаемой клубами. Но даже и в тех условиях, когда клуб обставляется новой мебелью, в этой последней присутствуют все черты барского или чаще обывательского уклада и вкуса, ибо эта мебель, как сказано, следует тем же старым образцам лишь несколько упрощенным и иногда ухудшенным. Перед клубным строительством стоит вплотную вопрос о выработке специальных типов клубного оборудования. У нас сделано в этом отношении чрезвычайно мало. Профсоюзы, руководящие клубной работой, до сих пор почти не занялись этим вопросом, а если и занялись, то пока еще только платонически (правда, за последнее время вопрос этот поднят в профсоюзной прессе). Специальное клубное оборудование в виде опыта было сконструировано в 1925 г. для отдела СССР на Парижской международной выставке (по проекту А. М. Родченко). Этот проект не нашел себе применения дальше выставочной демонстрации. Деревообделочный и металлический факультеты Вхутеина разработали ряд проектов для отдельных элементов клубного оборудования (столы для читальни, стулья, обстановка зрительного зала, вешалки и т. п.). Однако и здесь мы не имеем еще ни одного цельного и до деталей продуманного образца. То же самое относится и к другим очагам общественного быта, как избы-читальни, детские учреждения, общественные столовые и т. п.

Проблема внутреннего оборудования этих общественных учреждений стоит на очереди дня наряду с проблемой типовой мебели для рабочих жилищ. Однако этот последний вопрос не может быть разрешен только в плане мебельной промышленности. В неразрывной связи с собственно мебельными формами стоит здесь вопрос о реконструкции всей жилищной техники: планировка рабочего жилища и выработка наиболее экономных и рациональных типов мебели не может быть оторвана от таких элементов жилищного оборудования, как кухонные, отопительные, осветительные, санитарные, прачечные

и т. п. устройства. Здесь перед конструктором стоит целый ряд интереснейших задач. Под знаком основных социальных установок нашего культурного и хозяйственного строительства должна будет итти эта работа, цель которой освободить жилищный быт от мелочной и мало производительной домашней работы, раскрепостить таким образом домашнюю хозяйку, создать наиболее рациональную — а следовательно, и художественно-осмысленную — обстановку для домашнего труда и отдыха, ликвидировать порабощение человека вещами, столь

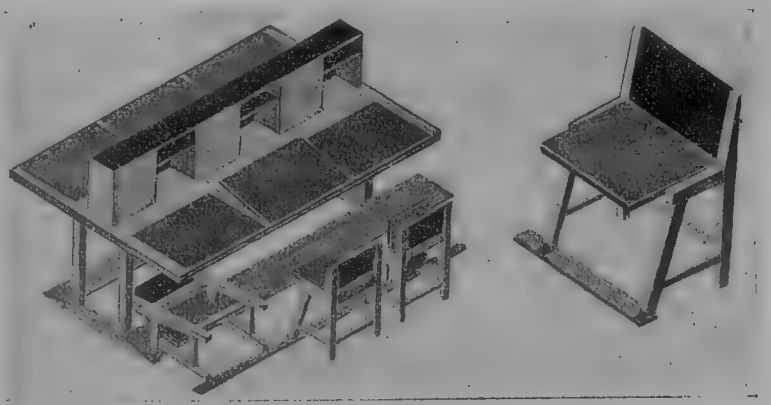

Рис. 7. *Проект оборудования читальни для рабочего клуба.* Из работ деревообделочного факультета Вхутеина.

характерное для эстетики и бытового уклада буржуа. Мы только сейчас приступаем к практическому ознакомлению нашего жилстроительства с такими элементами западной жилищной техники, как механизированная домашняя прачечная, механизированная кухня, стенные шкафы для сушки белья, приспособления для механического удаления мусора из квартиры и т. п. Здесь мы должны заимствовать отлично разработанные модели американской жилищной техники, приспособив их к существенно отличным социальным моментам нашего быта и прежде всего максимально расширив зону коллективного обслуживания (общественные столовые при рабочих домах, прачечные и т. д.),

Как видим, наш обзор в этой части перестает быть обзором и сплошь состоит из предложений и пожеланий. Это лишь означает, что в данной области мы находимся только в самой начальной стадии, — в стадии пропаганды и изучения вопроса.

В запроектированных моделях нового мебельного оборудования для рабочих жилищ (в частности, в работах того же Вхутеина) весьма нередко фигурируют так называемые

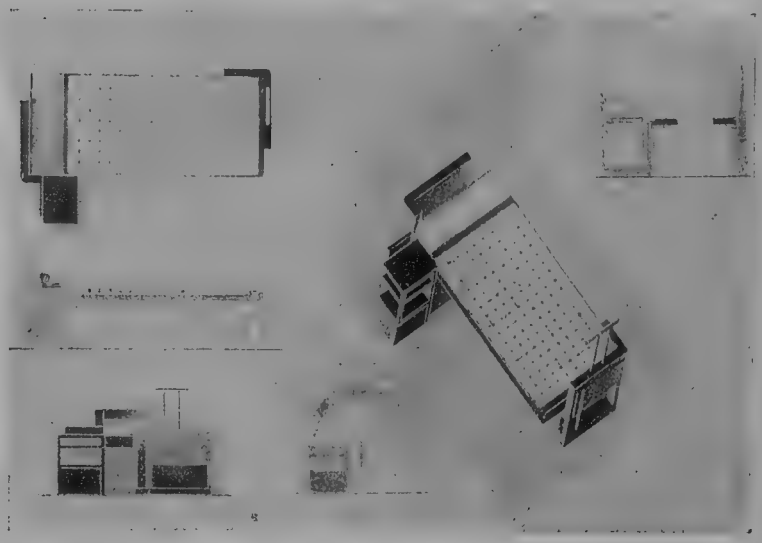

Рис. 8. *Кровать с вешалкой для одежды и столиком.* Из проектов деревообделочного фак-та Вхутеина

мебельные комбинаты: предметы обстановки, которые выполняют несколько различных бытовых функций в зависимости от перестановки в них отдельных частей (диван-стол; кресло-кровать и т. п.). Надо совершенно определенно сказать, что эти иногда внешне эффектные модели представляют собой лишь поверхностное разрешение задачи максимальной экономии жилой площади. На деле оказывается, что эта «сверх-рациональная» мебель по большей части не выдерживает критики с точки зрения функциональной целесообразности. В этих комбинатах

больше от театральных конструкций, где быстрая смена облика и функций каждой вещи вполне закономерна, — чем от действительных требований рационального быта. Нельзя поэтому признать желательным то увлечение комбинированной мебелью, которое в некоторой мере чувствовалось в работах молодых конструкторов. Но с этой комбинированной мебелью не надо смешивать мебель, пригнанную к стенам и другим неподвижным частям жилища: как мы уже указывали, использование стен для прикрепления некоторых «неподвижных» атрибутов обстановки, является приемом более целесообразным (особенно система всевозможных стенных шкафов).

Таковы в общих чертах основные вопросы, стоящие сейчас перед мебельной промышленностью. Мы совершенно не коснулись серьезнейшей проблемы мебельных материалов; полагаем, что, невзирая на новейшее увлечение европейской мебельной промышленности металлом, у нас эта проблема будет разрешена в сторону максимального благоприятствования дереву; к этому обязывают условия сырьевой базы нашего мебельного производства.

Уже из перечисленных беглых указаний совершенно ясно, какое громадное поле деятельности раскрывается в области мебельного производства перед художником-конструктором; и столь же ясно, что в этой работе у нас нет и не может быть места прикладнику старого типа, снабжавшего производство сомнительными украшениями, всяческой резьбой и стилистической фальсификацией. Художник, соединяющий в себе знания рационализатора, жилищного техника и умение находить предельно целесообразное оформление для каждой данной бытовой функции предмета, чутко реагирующий на социальные требования, предъявляемые к бытовой вещи,— таков тот тип художника, в котором остро нуждается наша мебельная промышленность. Вернее всего эта промышленность может ожидать обновления своих конструкторских кадров от нашей центральной художественно-промышленной школы — Вхутеина. Но сама промышленность будет продолжать топтаться в старых, непроветренных комнатах прикладничества, если организованный потребитель — и в первую очередь рабочее жилстроительство и профсоюзы — не предъявят к ней четких и резких тре-

бований. Эти требования могут быть реализованы лишь при постановке специальной работы по стандартизации и проектированию новых типов мебели и жилищного оборудования. Поэтому вопрос о создании такого художественно-проектировочного центра является сейчас самым злободневным вопросом в мебельной промышленности.

* * *

Текстильная промышленность являлась всегда наиболее обширной отраслью фабричного производства, где художественная обработка материала завоевала себе бесспорное место и вошла в индустрию как ее неотъемлемый элемент. Громадные индустриальные предприятия — ситце-печатные и отделочные фабрики — специально приспособлены для того, чтобы снабжать ткань различнейшей окраской и декоративным рисунком. Текстильная продукция без этих процессов представляет собой в громадном большинстве только полуфабрикат. Поэтому, когда идеологи прикладничества указывают на текстиль, как на ту область, куда не может проникнуть новая художественно-производственная установка и где всегда будет господствовать именно то, что мы называем прикладничеством,— то в такого рода «отводе» можно усмотреть лишь поверхностную, чисто формальную придирку. Текстильный рисунок, декорирование ткани вызывается самими свойствами текстильного материала и условиями его бытового потребления. Здесь не может итти речь о том, что «декорация» лишь механически прикладывается к некоей технической форме, как это мы имеем в различных других отраслях так называемого прикладного искусства. Однако с тем большей остротой встает все тот же вопрос о соответствии окраски и орнамента свойствам материала и условиям бытового потребления данного вида ткани. Иными словами, в текстильной промышленности мы можем наблюдать громадное количество случаев резкого разрыва между той и другой стороной продукции, резкого несоответствия текстильного рисунка требованиям социальной целесообразности, предъявляемым к ткани так же, как и ко всем другим фабрикатам, обслуживающим бытовой обиход. Мы и наблюдаем в нашей текстильной промышленности весьма ха-

рактерную картину: как общее явление — длительное «переживание» отдельных орнаментальных форм — консервирование этих форм в течение целых десятилетий; широкое использование старых архивов, накопленных в фабричных рисовальнях, является и по-сейчас основным источником художественных форм для нашей хлопчатобумажной промышленности. Эти пережившие себя формы — в частности целый ряд якобы «излюбленных потребителем» шаблонов растительного орнамента — находятся в явном противоречии с новыми элементами бытового уклада, в частности с изменениями, происшедшими в одежде.

Рис. 9. *Образец мебельной ткани для деревенского рынка*
Мотивы индустриализации сельского хозяйства в обрамлении... декоративного орнамента конца XVIII века. (Выставка «Советский бытовой текстиль»)

С этой чертой тесно же связан резкий разрыв между текстильной и швейной промышленностью: выбор рисунка для ткани, как правило, рассчитан лишь на ткань как таковую, ткань в куске. Та трансформация, которая происходит с ри-

сунком при пошивке, совершенно не учитывается; текстильный рисунок ни в какой мере не согласовывается с формами обработки ткани в процессе пошивки. В сущности, эти два момента — чрезвычайное обилие очень старых рисунков и разрыв между рисунками и одежной формой — являются наиболее характерными

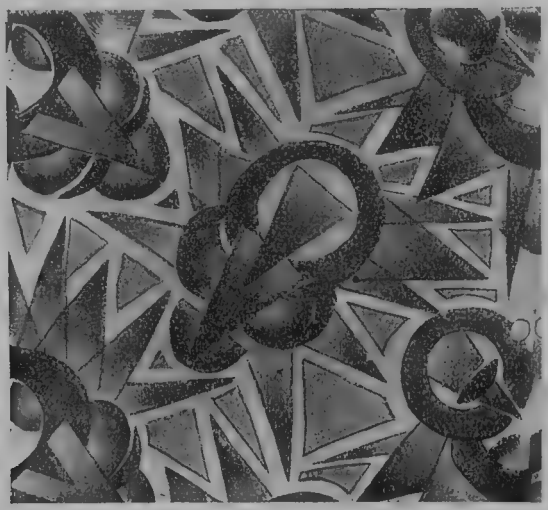

Рис. 10. *Для фланели.* Худ. Ф. Антонов
(Выставка «Советский бытовой текстиль»)

для всей художественной стороны нашего текстиля. Защитники старых архивных рисунков (а этих защитников весьма и весьма много среди наших хозяйственников, а также среди фабричных рисовальщиков) обычно возражают на требования обновления текстильных форм следующими двумя аргументами: во-первых, традиционный текстильный рисунок, разработанный в колоссальном количестве образцов и комбинаций, имеет за собой прочную апробацию потребителя, в том числе потребителя современного; во-вторых, сторонники нового текстильного рисунка довольно туманно определяют это новое и руководствуются больше своими вкусами, т. е. по сути дела предла-

гают в замену одного эстетического направления — другое, тоже эстетическое. В нашу задачу не входит здесь подробное обсуждение этих вопросов и дискуссия по ним. Однако обозреватель не может пройти мимо столь заметного события в области художественной обработки тканей, как большая выставка «Советский бытовой текстиль», организованная в феврале 1929 г. Всесоюзным текстильным синдикатом совместно с Главискусством. В связи с этой выставкой заострились и были вынесены на широкое обсуждение именно указанные вопросы. Поэтому представляется необходимым хотя бы вкратце на них остановиться.

Изучение потребительского спроса в области текстильной продукции поставлено у нас весьма недавно. На упомянутой выставке демонстрировались довольно интересные таблицы, указывавшие на степень ходкости того или иного текстильного рисунка в различных районах. Обстановка товарного дефицита, естественно, значительно искажает правильную перспективу в этом вопросе. Потребитель очень часто не обращает внимания на тип и художественную сторону ткани и берет то, что ему дают. Однако и за вычетом этого специфически конъюнктурного момента остается все же совершенно определенная диференциация текстильного ассортимента по отдельным районам, сезонам, по отдельным социальным потребительским группам. Изучение потребительского спроса, поставленное Центросоюзом и ВТС, дает довольно подробное представление о ряде «вкусовых» особенностей, связанных с перечисленными моментами потребительского спроса. К сожалению, многочисленные

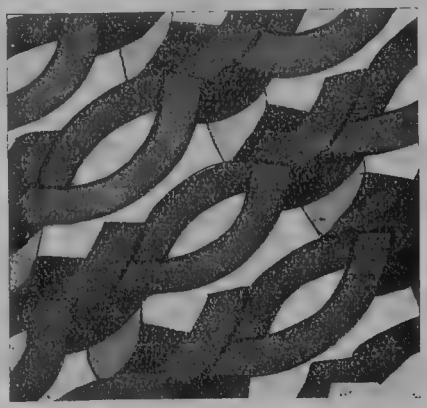

Рис. 11. *Для легкой ткани*
Худ. Е. Прибыльской

таблицы ходких и неходких тканей говорят только о реакции потребителя на те или иные старые рисунки и почти совершенно не указывают, как принял потребитель те немногочисленные опыты обновления нашего текстиля, какие были за эти годы произведены на некоторых фабриках. Апробация текстильного рисунка однако происходит даже не по этим таблицам, а на основании отзывов торговых агентов синдиката и текстильных трестов: до последнего времени именно им принадлежал решающий голос при приеме и браковке того или иного рисунка для текстиля. И здесь нужно со всей определенностью сказать, что в этих оценках решающую роль играл старый торговый опыт, основанный на знакомстве со старым, сложившимся десятилетиями потребительским спросом, на старом товароведении. Поэтому, даже принимая во внимание всю консервативность вкусов в таких потребительских слоях, как крестьянский рынок, или рынок восточных районов СССР, эти товароведческие оценки не могут быть признаны отвечающими действительной картине новых вкусов нашей потребительской массы. Так что этот аргумент — «от потребительских вкусов» — при существующей технике определения и суммирования этих вкусов не может быть признан серьезным. Мы потому останавливаемся на этом моменте, что он представляет обычно самую большую практическую трудность при продвижении новых рисунков в текстильную промышленность: выставка «Советский бытовой текстиль» показала, как этот торговый консерватизм наших текстильных организаций, подкрепляемый «благоприятными» условиями товарного голода, наглухо бронирует наш текстиль от каких-бы то ни было свежих влияний в области художественной обработки ткани.

Если однако передовые круги художников-текстильщиков, а также определенные круги нашей общественности ставят вопрос о новом текстильном рисунке, то конечно отнюдь не в порядке замены одной «текстильной эстетики» другим эстетическим направлением. Опыты покойной Л. Поповой и В. Ф. Степановой на 1-й ситце-набивной фабрике в Москве были положительным явлением не потому только,

что в них делались попытки заменить цветочный орнамент геометрическим: сам по себе геометрический орнамент может выродиться (и вырождается) в такую же эстетическую моду, как орнамент растительный. Однако опыт Поповой был ценен прежде всего тем, что он внес в обработку ткани черты, объединявшие ткань с общими стилевыми устремлениями нашей современной художественно-бытовой культуры (моменты четкости, ясности, простоты), и, во-вторых — что в этих новых рисунках явственно учитывались те требования, какие предъявляются к ткани со стороны дальнейшего процесса обработки, — именно со стороны пошивочной техники. Некоторые наиболее удачные рисунки Поповой были лишены того основного дефекта, который свойствен очень многим из традиционных растительных орнаментов: в одежде этот новый рисунок сохранял и даже выигрышно оттенял свои композиционные черты, не вступая в противоречия со швом, с покроем, как это обычно бывает с традиционными орнаментами. Иными словами, мы имели здесь *не украшение ткани как таковой, а один из элементов оформления будущего законченного фабриката, т. е. костюма.*

Выставка, широко развернувшая образцы всех отраслей нашей текстильной промышленности (хлопчатобумажной, камвольной, тонко-суконной, трикотажной, гардинно-тюлевой и т. д.), показала, что эти первые и во многом еще слабые попытки обновления текстильного рисунка остались только эпизодом и сейчас сведены на-нет захлеснувшим их потоком архивного старья из фабричных рисовален и из приспособляющихся к ним работ части молодых художников. Этой черте как нельзя более соответствует общая тенденция нашей текстильной промышленности к частичному свертыванию художественной работы на предприятиях, к сокращению рисовален, резкому сокращению числа рисунков, переводимых на валы, и т. д. Большая работа по стандартизации, проводящаяся сейчас в текстильной промышленности, до сих пор касалась лишь технологии ткани, соотношения тех или иных волокон, утка и основы и т. п.,— и почти не затрагивала текстильного рисунка. Между тем, тенденция к сокращению рисунков обычно связывается именно

со стандартизацией. Сейчас нужно говорить не столько о сокращении количества очень обширного арсенала старых образцов, сколько о радикальном обновлении этого арсенала, о смелом внедрении новых форм. Апробация потребителя, которой будто бы так боятся наши текстильные предприятия, бесспорно последует: нужно только дать рынку новый рисунок. Как показал опыт, даже изменения, вносившиеся в отдельных случаях в так называемый восточный орнамент, предназначенный для самых консервативных потребительских групп наших средне-азиатских республик, встречал одобрение этого потребителя и находил широкий сбыт (экспонаты треста «Ивтекстиль» на выставке).

В высшей степени трудно выделить отдельные достижения в области художественной обработки текстиля: почти вся выставка представляла собой однообразную картину, где старый орнаментальный шаблон подавлял попытки обновления. Правда, наши текстильные тресты довольно охотно пользуются новыми заграничными альбомами, преимущественно французскими, но и здесь дело не идет дальше применения знакомых трафаретов с некоторыми «модными» отклонениями. Такое крупнейшее хлопчатобумажное предприятие, как 1-я ситце-набивная фабрика (бывш. Циндель), или Трехгорная мануфактура, или предприятия Ленинградтекстиля, Иваново-Вознесенского треста, в общем мало отличаются одно от другого в выборе текстильного рисунка. У одних стоит на большой высоте колористическая техника (Циндель), другие — охотно пользуются ареографом, третьи — специализировались на восточных тканях, четвертые — сосредоточили внимание на нескольких популярных крестьянских «сюжетах» и т. д. Индивидуальные работы художников, экспонируемые на выставке, дают немало любопытных исканий нового рисунка. К сожалению, значительная часть этих работ остается на бумаге и не переходит на вал. Почему-то очень слабо выделяются работы текстильного факультета Вхутеина, который должен был бы стать художественным центром обновления нашего текстиля. Очевидно давление все тех же трестовских торговых отделов да консервативной части фабричных рисовальщиков сказывается и здесь.

Черты, общие для всей художественной трактовки нашего текстиля, фигурируют и в тех новых орнаментах, которые имеют агитационно-декоративный характер: мы говорим о так называемом «советском орнаменте». Довольно охотно почти все хлопчатобумажные тресты применяют на ходовых тканях — одежных и мебельных — рисунки, составленные из эмблем советского государства и его основы — рабочего труда. Здесь мы видим и вариации на тему государственного герба, и различные шестерни, молоты, клещи, пятиконечные звезды и т. д. К сожалению, этот советский орнамент, как правило, характеризуется двумя чертами: тем же абсолютным отсутствием учета дальнейшей судьбы данной ткани (сложные рисунки на тему из гражданской войны на головных платках, складывающихся вчетверо) и крайне бедной изобретательностью, примитивным однообразием трактовки все одних и тех же несложных эмблем и аллегорий. Это отсутствие творческого живого подхода значительно снижает агитационную ценность советского орнамента на ткани, делает его чем-то весьма казенным и грубо прикладническим.

Гораздо более оправданным представляется этот эмблематический орнамент на всевозможных тканях специально декоративного назначения, — мебельных, занавесочных и т. п. В этой области некоторые тресты выступают с довольно сложными сюжетными картинами, пропагандирующими напр. идею машинизации сельского хозяйства. Однако, характерное явление: этот агитационно-просветительный сюжет (тракторы молотилки и т. п. в крестьянском хозяйстве) почему-то подается в стилистическом оформлении самого что ни на есть архаического порядка: современные американские машины, снабженные двигателями внутреннего сгорания или электрическими приводами, показаны на ткани в пышном обрамлении виноградных гроздьев и плодов, прямо соскочивших с каких-нибудь панно или мебельных тканей XVIII века. Неужели ничего иного, кроме старинных аллегорий «изобилия» художник не мог придумать для декоративной трактовки современных сельскохозяйственных машин?

Насквозь старыми орнаментальными формами отличаются и такие отрасли нашего текстильного производства, обслужи-

вающего нужды жилищной обстановки, как гардинно-тюлевое производство фабрик Ленинградтекстиля. Молодые производства — трикотажное и искусственного шелка — как будто пытаются подойти смелее к своему оформлению, но эта смелость ограничивается большей частью копированием модных европейских образцов. Промышленность тяжелых тканей — шерстяная и грубо-суконная — совершенно не знают проблемы новых красок и рисунков: традиционная серость нашего мужского костюма, столь резко отличная от многообразия раскраски европейской спортивной да и деловой одежды, продолжает оставаться определяющим моментом для этой отрасли текстильной промышленности.

Как видим, целый ряд основных, определяющих моментов художественной обработки тканей непосредственно связан уже с иной проблемой — с проблемой костюма и новых одежных форм. Именно отсюда будут диктоваться новые требования текстильному рисунку и материалу. Обновление художественной стороны текстильной продукции самым тесным образом связано с обновлением и трансформацией нашего современного костюма.

* * *

Между тем о костюме, об эволюции форм бытовой одежды и о развитии швейной промышленности массового фабричного типа, приходится говорить меньше, чем о каких-либо других отраслях бытовой вещи. Здесь мы не имеем почти ничего нового, за исключением нескольких чисто экспериментальных попыток. Это впрочем вполне объясняется не только исключительной сложностью данного вопроса, особенно большой силой традиции в нем, но и тем обстоятельством, что наша горячая работа в известной мере отодвигала на задний план заботу о внешнем облике индивидуума. Может быть, именно поэтому те новые практические попытки, которые мы имели за последний год, идут по линии коллективного костюма, т. е. униформы: таково усвоение костюма типа «юнгштурм» комсомолом. Но совершенно понятно, что не в плоскости той

или иной «форменной» одежды, представляющей собой, как «юнгштурм», довольно удачное сочетание военного костюма с прозодеждой, лежит узел проблемы. Обновленный костюм бесспорно возьмет многое (как он это уже делает) от упрощенного военного и производственного костюма, но вместе с тем, эти специальные функции будут в нем четко дифференцированы,— и униформа отнюдь не может явиться каким-то универсальным типом одежды.

В то же время работа по обновлению бытового городского костюма идет очень медленно. Наша фабричная швейная промышленность в заботах о художественной стороне производства не находит ничего более культурного и целесообразного, как отводить для этого дела архимещанские «ателье мод», увеличивая этим число очагов безвкусицы, обслуживающих мещанские круги нашего рынка. Запоздалые образцы парижских модных журналов, в сочетании с общей неряшливостью и отсталостью нашей пошивочной техники, определяют физиономию этого рода одежной продукции. Если не считать в общем ненового пионерского костюма да такой яркой детали (но только детали), как красный платок работницы, — то перечень новых костюмных форм, созданных за последние годы, будет исчерпан. Что касается т. н. толстовки, то последние годы совершенно определенно показывают заметную утрату популярности этого суррогата «универсального костюма»: не очень рациональное соединение некоторых элементов той же военной одежды и «русской рубахи» совершенно не отвечает быстро растущему культурно-бытовому уровню и вкусам самых широких масс.

Остается сказать лишь о некоторых индивидуальных исканиях, представляющих однако бесспорный интерес. В истекшем году на небольшой выставке художниц Е. И. Прибыльской и Н. П. Ламановой были показаны опыты применения простейших льняных тканей для различных типов женского костюма; причем рисунок тканей и различные декоративные элементы костюма шли здесь от покроя, от человеческой фигуры, от формы самой одежды, а не наоборот. В этом отношении упомянутые работы представляют бесспорное значение, так как указывают совершенно правильный путь: путь от форм

костюма к формам и типам тканей. Кроме того, работы Прибыльской и Ламановой интересны своей четкой установкой на упрощение, удешевление и известную рационализацию женского костюма при сохранении большого разнообразия форм, достигаемого умелыми сочетаниями немногих материалов и декоративных элементов. В нынешнем своем виде эти работы представляют собой все же лишь лабораторные

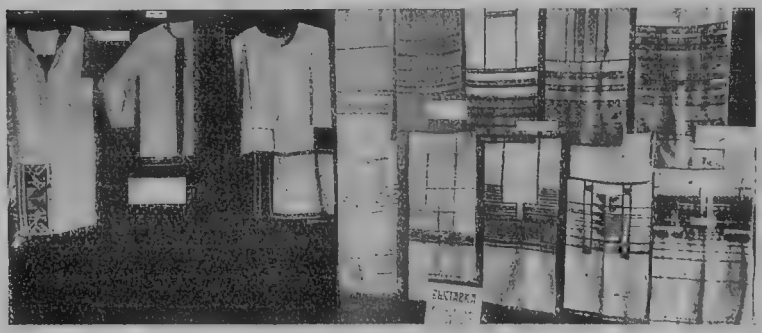

Рис. 12. *Женские костюмы из льняных тканей с применением кустарных вышивок*
Н. П. Ламанова и Е. И. Прибыльская

индивидуальные искания, осуществляемые в плане кустарной пошивки и пользующиеся главным образом кустарными тканями. Найти дорогу к фабричному производству оказывается однако не так-то легко по тем же причинам: наша фабричная швейная промышленность «побаивается» новых художественных опытов точно так же, как и промышленность текстильная, мебельная и т. п. Само собой разумеется, что, будучи оторванными от массового производства, эти индивидуальные искания остаются обреченными на эстетизм, на производство для немногих, — и нужна большая работа для того, чтобы переложить их формы на язык массового швейного производства.

В самое последнее время подъем общественного внимания к вопросам бытовой вещи как будто выдвигает на очередь дня и проблему костюма. От новых попыток создания экспериментальной мастерской костюма, предпринимаемых сейчас в Москве

при поддержке некоторых общественных организаций, приходится ждать столь нужного толчка в этом деле. Бесспорную помощь в порядке экспериментирования и наглядной пропаганды может оказать в этом вопросе театр, где в последнее время также фигурирует проблема нового бытового костюма.

Рис. 13. *Спортивный женский костюм с применением кустарных вышивок*
Н. П. Ламанова и Е. И. Прибыльская

Говоря о проблеме костюма, необходимо особенно подчеркнуть один весьма важный момент: за последнее время ВСНХ и тресты швейной промышленности ведут широкую кампанию за внедрение готового платья на деревенский рынок. Эта кампания сопровождается определенными практическими успехами: деревня значительно больше спрашивает готовую одежду, отказываясь в известной части от домашней пошивки. Громадное экономическое и культурное значение этой эволюции деревенского спроса понятно само собой. Попутно однако обнаруживается, что целый ряд типов одежды, производимых государственной швейной промышленностью, не удовлетворяет потребностям и вкусам крестьянского рынка и не находит на этом рынке сбыта. Перед швейной промышленностью встает таким образом с особой серьезностью вопрос о проработке новых одежных типов, отвечающих новым запросам такого обширнейшего рынка, как наша деревня. Тем большее значение приобретают сейчас практические работы над костюмом и широкое привлечение новых художественных сил в этой области.

* * *

Стекольно-фарфоровая промышленность обычно считается едва ли не основной «художествен-

ной» отраслью фабричного производства. В первые годы революции это и было так, главным образом благодаря работе Государственного Ленинградского завода. Деятельность этого предприятия, протекавшая в плане прикладничества, сыграла тогда очень большую роль, ибо в условиях хозяйственной разрухи того времени этот завод явился едва ли не единственным производственным очагом, где могли приложить свои силы художники; притом заводу удалось привлечь целый ряд крупных художественных сил, ранее действовавших только в станковой живописи или в графике. Ленинградский фарфоровый завод явился живым орудием пропаганды за работу художника на производстве.

Узко-лабораторный характер работы этого маленького предприятия обусловил однако крайнюю дороговизну его продукции, выродившейся в типичное производство роскоши, идущее ныне почти целиком на экспорт. За истекший год завод не дал ничего сколько-нибудь примечательного, нового в своей художественной основной специальности — рисунке на фарфоровой посуде. Надо сказать, что за последнее время мы наблюдаем снижение внимания к художественному фарфору, и более крупные предприятия, производящие посуду на широкий рынок, предпочитают пользоваться снова шаблонными орнаментами, слегка перелицованными подчас на советский лад. Но основной дефект заключается не в этом: главное в том, что вся художественная работа в фарфоровом производстве ограничивается исключительно рисунком, не затрагивая вопроса о рациональном обновлении самих посудных форм. А между тем в этой области предстоит очень большая работа. Мы стоим прежде всего перед необходимостью стандартизовать определенные элементы посуды. Выработке стандартов должно предшествовать установление наиболее рациональных типов и форм основных элементов посуды. В этом направлении ведется работа художественно-керамической лаборатории при Главнауке. Самые распространенные типы, например, фарфорового или фаянсового чайника наделены обычно множеством производственных и функциональных дефектов: ломкость приставных частей (ручки и носика), неустойчивость на камфорке, подтекание носика при наклоне, спа-

дание крышки при наклоне и т. п. Над «проблемой чайника» большая работа ведется за границей, именно в указанных направлениях. Мастерские Баухауса выработали свой тип чайника (худ. М. Бранд), на Цюрихской выставке — «Форма без орнамента» 1927 г. также фигурировали типы чайника, лишенного указанных дефектов. Большая работа по стандартизации посуды производится в Англии и т. д. У нас в этом направлении работает упомянутая художественно-керамическая лаборатория, опыты которой должны послужить материалом для фарфоровой промышленности.

Возвращаясь к рисунку на советском фарфоре, завоевавшему себе благодаря работе Ленинградского завода столь громкую известность на Западе, надо сказать, что за последние годы мы идем скорее назад, чем вперед: достаточно познакомиться с новейшей продукцией таких крупнейших предприятий, как Дулевский завод, фабрики Новгородского треста и др. Здесь сказывается все то же общее явление: отсутствие настоящего художественного контроля в производстве, следование отсталым вкусам и равнодушие к новым исканиям в части художественной обработки материала.

* * *

Мы остановились лишь на нескольких отраслях нашей промышленности, обслуживающих бытовой обиход. Мы шли по линии отдельных производственных отраслей, в то время как гораздо правильнее было бы рассматривать современную бытовую вещь не по этим отраслям, а по тем бытовым комплексам, в которых она фигурирует: жилище, общественное здание, улица, спортивная площадка и т. д. Тогда в поле нашего зрения попал бы еще целый ряд других предметов, других принадлежностей коллективного и личного обихода, составляющих в общей сложности арматуру нашего быта. Говоря лишь о нескольких основных отраслях, как мебель, ткань, костюм, посуда, мы совершенно не затронули столь существенных бытовых вещей, как спортивные принадлежности, внешнее оформление домов (в том числе вывеска, витрина) и улицы (праздничное убранство города), мы не коснулись таких очагов коллективного быта, как общественные парки и сады, со всеми много-

численными и интересными элементами художественного оформления, какие присущи этим бытовым комплексам. Наконец, мы не коснулись архитектурных вопросов, составляющих предмет отдельного обзора. Мы давали беглый обзор по отдельным отраслям именно для того, чтобы подчеркнуть существующее в данный момент положение вещей: ведь до сих пор наш быт еще слишком слабо выкристаллизовал свои требования к промышленности — он питается тем, что ему предлагает производство, а последнее еще в очень малой степени испытывает на себе давление новых бытовых форм, новых требований, идущих с этой стороны. Поэтому пока приходится говорить именно о том, что имеется, так сказать, в производственной наличности.

Дальнейшее развертывание культурной революции должно радикально повернуть это соотношение и всю проблему новой вещи: новое художественное производство будет следовать радикальным новым требованиям нашей бытовой культуры, и, идя таким путем, оно сумеет в свою очередь влиять на быт, трансформируя всю материальную его обстановку, весь облик вещей, окружающих и пронизывающих жизнь нового общества.

* * *

Особую и притом обширную отрасль нашей художественной промышленности составляют кустарные изделия. Эта традиционная линия крестьянского художественно-промышленного труда охватывает многочисленные промысла как в центральных районах Союза, так и в национальных республиках и областях. Говоря об эволюции этих промыслов за последний год, приходится остановиться не столько на новых формах продукции, сколько на чисто хозяйственных успехах или недочетах этой отрасли: ибо сейчас самым больным вопросом для кустарных промыслов является укрепление их производственной базы и расширение сбытовых рынков. Только разрешив самые основные вопросы этого порядка, можно будет говорить о новых формальных задачах, стоящих перед советским кустарем. Правда, за годы революции творчество кустаря обогатилось довольно значительными новыми моментами в тематике, в использовании новых советских сюжетов в области орнамента и т. д. Однако

тяжелое хозяйственное положение промыслов задерживает эту эволюцию, снижает качество кустарных изделий, мешает художественному их совершенствованию и подчас даже сводит нанет то новое, что кустарь успел воспринять из образов новой эпохи. Испытывая очень большие трудности в деле снабжения сырьем, инструментами, полуфабрикатами, красителями и т. п., испытывая, с другой стороны, давление весьма суженного внутреннего рынка и не находя еще широкого выхода на рынок внешний, кустарь слишком часто вынужден итти по линии наименьшего сопротивления: отсюда даже известная качественная деградация некоторых промыслов, сочетающаяся с попытками найти новые средства выразительности, приспособиться к новым требованиям быта и рынка.

В этих противоречиях между слабостью хозяйственной базы и стремлениями к новым формам бьется сейчас значительная часть кустарно-художественных промыслов. Новый быт и новый рынок с каждым годом все явственнее предъявляют свои требования к кустарной продукции: многие промысла оказываются совершенно неприспособленными к этим требованиям, они или вовсе вымирают, или пытаются резко переделать себя (таковы известные попытки палеховских мастеров и др.). Основная же масса промыслов продолжает развиваться в русле деревенского бытового уклада, с одной стороны, и специфических традиционных бытовых форм национальных республик — с другой. В городском быту эта продукция носит чисто декоративный характер, лишь очень редко органически входя в бытовой комплекс.

Кустарно-художественные изделия в большом количестве идут на заграничный рынок, и, следовательно, экономика этих промыслов и формы их продукции в значительной мере определяются требованиями чисто рыночного порядка, идущими из-за границы. На данной стадии развития наших промыслов, особенно в связи с хозяйственными трудностями, ими испытываемыми, приходится особенное внимание уделять именно этому последнему вопросу: ибо только широкое развитие кустарно-художественного экспорта сможет влить в кустарные промыслы новые средства и силы, сможет укрепить их материальную базу. Это

относится в первую голову к той группе промыслов, которая носит чисто товарный характер. Громадное количество артелей и целых кустарных «гнезд» давно уже потеряли характер «домашнего» промысла, работающего исключительно на местный деревенский обиход. Чисто товарный характер носят такие крупные промыслы, как игрушечный (Сергиевский район Московской губ. и др.), токарно-полировочный (Подольский и Звенигородский уезды), корешковый (Вятская губ.), украинские текстильные промыслы — строчка, вышивка, ткачество, кружевной промысел (Вологодская и Орловская губ.), ковровое дело Узбекистана и Закавказья и мн. др. Что касается другой группы промыслов, обслуживающей национально-бытовой обиход (Средняя Азия, Крым, Татреспублика, Закавказье и др.), то и эти промыслы все более и более тяготеют к чисто товарному типу; по мере отмирания ряда традиционных форм местного быта, эта тенденция к выходу на широкий рынок и к чисто товарному характеру производства будет бесспорно проявляться еще более резко. Но уже и сейчас некоторые местные национальные промыслы не могут удовлетвориться местным рынком, который за последние годы оказывается для них очень суженным. Во всяком случае, и в той группе промыслов, которая носит более «домашний» и менее товарный характер, за последние годы также остро стоит вопрос о новых рынках и в частности о рынке заграничном.

За истекший год кустарно-художественные промыслы фигурировали на нескольких крупных выставках; одна из них давала представление как раз о той группе промыслов, которая связана с национальным, традиционным укладом: это — «Юбилейная выставка искусства народов СССР» (янв. 1928), собравшая значительное количество образцов кустарной продукции советских республик. Другие выставки, уже чисто товарного характера, были организованы за границей: мы имеем в виду две американские выставки советских кустарно-художественных изделий — осенью 1928 и в феврале 1929 г. Если первая выставка показывала преимущественно статику наших кустарных промыслов, традиционные черты, живущие в них, то заграничные выставки со всей определенностью под-

черкнули новые требования, предъявляемые к промыслам со стороны внешнего рынка. И в сущности говоря, именно в разрез этих новых требований, в разрезе интересов экспорта следует рассматривать истекший год в жизни советской кустарно-художественной промышленности, — оста-

Рис. 14. *Выставка-базар в Нью-Йорке — февраль 1929 г.*
Панно работы Палеховской артели, резные изделия Владимирской губ., «хохломская окраска» Нижегородской губ.

зляя для особого рассмотрения вопрос о бытовой роли этих изделий в деревне и в городе, о судьбе национальных промыслов и т. д. Мы и ограничимся поэтому главным образом некоторыми основными данными, касающимися проблемы рынка для кустарной продукции и в первую очередь рынка экспортного.

И здесь надо прежде всего подчеркнуть, что экспорт кустарно-художественных изделий развивается в высшей степени медленно, а по значительной массе номенклатур даже падает. В довоенное время (1913) экспорт кустарно-художественных изделий (кроме ковров) составил примерно 1 300 тыс. руб.; в 1924/25

Рис. 15. *Выставка советских кустарно-художественных изделий в Нью-Йорке (1928 г.).*

мы вывезли этих изделий почти на 500 тыс. руб., а в 1926/27 уже только на 205 тыс. руб., т. е. на сумму весьма мизерную. Что касается экспорта 1927/28, то он дал определенное повышение (около 600 тыс. руб.), однако все же не достиг значительных размеров. Лучше обстоит дело с вывозом ковров: в 1913 их было экспортировано на 1 245 тыс. руб., в 1926/27 — на 1 900 тыс. руб., в 1927/28 — на 3 млн. руб. Важной особенностью коврового экспорта за минувший год является значи-

тельный вывоз ковров нового производства — почти 50% всего количества. Это последнее обстоятельство имеет очень большое значение, ибо теснейшим образом связано с восстановлением и укреплением современного коврового промысла.

В чем основные причины слабости и даже падения кустарно-художественного экспорта? Прежде всего, до сих пор эта работа была фактически беспризорной и не имела солидного организационного центра. Лишь в самые последние месяцы такой центр образовался в виде акц. о-ва «Кустэкспорт». Промысловая кооперация уделяла художественным промыслам очень мало внимания, и кооперирование кустаря шло слабым темпом. Плохая постановка снабжения кустаря сырьем и материалами, нерациональная организация заготовок обусловили в высшей степени высокую себестоимость и снижали качество изделий. Наконец, связь с заграничным рынком была поставлена неудовлетворительно, и кустарь часто не знал, какие требования к нему этот рынок предъявляет. Сейчас во всех этих направлениях ведется усиленная работа: кампания по всемерному усилению так называемых «второстепенных» отраслей советского экспорта затронула также и группу кустарных изделий. Принимается целый ряд хозяйственных мероприятий для укрепления производственной базы кустарных промыслов и расширения экспорта их продукции. Нас в связи с этим должен особенно интересовать вопрос о художественном руководстве кустарными промыслами: картина экспорта кустарных изделий обнаружила с несомненностью, что отсутствие или слабость такого руководства самым резким образом влияет на падение вывоза, понижает спрос заграничного рынка. Не только в чисто хозяйственной слабости промыслов лежат причины экспортных неуспехов: заграничный рынок отнюдь не удовлетворяется все одними и теми же «русскими изделиями», — и глубоко ошибочным является взгляд, усвоенный некоторыми кругами кустарных деятелей, что мы попрежнему можем «покорять» заграницу пресловутой самобытностью народного искусства, пресловутым «русским стилем».

«Требования заграничного рынка в достаточной степени ясны,—рынок требует новизны, мы же до сего времени почти

ничего не дали нового (только палеховские изделия)», — читаем мы в сообщении одного из работников, занятых реализацией наших кустарных изделий в Америке. Глубоко ошибочным является представление о том, что кустарь-художник должен быть предоставлен самому себе, чтобы своим «стихийным» творчеством создавать ценности «народного искусства». Речь идет здесь конечно не об искусственном насаждении «сверху» каких-либо обязательных для кустаря стилистических образцов (так, в прошлом пытались привить кустарю псевдо-русский, византийствующий стиль), но в умелом заказе, в умелом снабжении кустаря рисунками, приближении кустарной продукции к современным требованиям внутреннего и заграничного рынков. Достаточно сказать например, что популярные вятские изделия (коробки, футляры, портсигары и т. п. из капа и корешка) не могут найти сбыта за границей только потому, что их размеры не приноровлены к стандартам заграничных сигар, папирос и т. п. Американский рынок совершенно определенно требует приспособления русских кустарных изделий для утилитарных бытовых целей: «Хохломскую мебель (раскрашенная особым способом деревянная мебель, производимая в Нижегородской губ.) следует приспособить как подставки для телефона, ящики для радио, чайные столики и т. п.», читаем мы в одном торговом сообщении из Нью-Йорка. То же самое относится к текстильным кустарным изделиям: размеры скатертей, полотенец и т. п. заграничный рынок требует приспособить к определенным стандартам и т. п.

Между тем, именно такое художественно-коммерческое руководство еще очень мало проявляется в нашем кустарном деле. Опыт истекшего года на заграничных рынках говорит об этом со всей настойчивостью. И этот опыт, вместе с тем, дает ценнейшие уроки и для всей нашей кустарно-художественной промышленности. Нет никакого сомнения в том, что эволюция ее форм будет протекать под знаком приспособления к современным бытовым требованиям. Оставаясь по своей природе декоративным искусством, кустарно-художественные промыслы должны однако пережить глубокую трансформацию именно указанного порядка. Речь идет здесь не

Рис. 16. *Юбилейная выставка «Искусство народов СССР» в Москве (дек. 1927—янв. 1928)*

Изделия Каменец-подольской художеств.-промышл. профшколы. Ковры, вышивки

о том, чтобы бывшие иконописцы (Палеховская артель) переходили на светские и притом советские сюжеты: в области сюжета мы действительно имеем довольно много нового за последние годы. Вопрос стоит однако гораздо шире: декоративное мастерство кустаря должно опираться не только на архаические по своему функционально-бытовому назначению предметы, но и иметь своим объектом современные вещи—вещи, которые могли бы обслужить обиход если не современного города, то советской деревни и новый быт национальных республик.

Попутно с укреплением материальной базы кустарных промыслов (а для этого необходимо максимальное развитие экспорта) будет происходить эволюция работы кустаря в указанном направлении. Эта эволюция уже началась; ее ход задерживается тяжелыми хозяйственными условиями, в каких до сего дня работают кустарные промысла. Но многое зависит также от умелого руководства, ибо, повторяем, меньше всего результатов можно ожидать от предоставления кустаря самому себе, от расчетов на «стихийное» кустарное творчество. Распад старого быта в деревне, распад и ликвидация феодального уклада в отсталых национальных районах обрекает целый ряд вещей, а следовательно и промыслов, производящих эти вещи, на коренную реорганизацию. От дорогих расшитых золотом халатов, которые годами изготовлялись целой армией мастеров и мастериц для нужд беков и ханов, среднеазиатские промыслы переходят к изготовлению художественной ткани в кусках, к различным новым типам вышивки и золотошвейной работы; аналогичные примеры можно в большом количестве найти в других районах. Процесс перехода кустарных промыслов на новую продукцию, на более высокую ступень товарности должен быть облегчен соответствующими хозяйственными мероприятиями и надлежащим художественным руководством. Забота о качестве продукции должна занимать в этих мерах выдающееся место (достаточно вспомнить о качественной деградации ковровых промыслов из-за низкосортных красителей).

При этих условиях кустарно-художественные промыслы советских республик еще долго сохранят свое значение деко-

ративно бытового искусства новой деревни, значение одного из важных ресурсов экспорта, — а в некоторых своих отраслях сумеют проникнуть и в широкий городской обиход как дополнение к фабричной продукции, обслуживающей массовый быт.

❖ ❖

❖

❖ ❖

ОСНОВНЫЕ МОМЕНТЫ В РАЗВИТИИ СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ [1]

Истекший год н а ч а л с я для живописи (станковой прежде всего) большим оживлением. Государственные заказы Совнаркома и Реввоенсовета, усиление покупательной способности индивидуальных потребителей картины, в связи с известным ростом «культурных» потребностей групп новых буржуа и меценатов — все это, казалось, возвращало станковой живописи прежнее значение и прежний рынок. Одновременно с этим происходило возрастание обратных тенденций. Пролетариат культурно также рос и требовал себе искусства, но он требовал, с одной стороны, массовых форм, с другой — совершенно конкретного обслуживания потребностей в художественной организации центров коллективного быта и монументальных форм, рассчитанных на коллективное использование. Отсю-

[1] Статья коллективная. — Р е д.

да — требование фрески. События на художественном фронте в 1928 г. развивались достаточно быстро. Можно привести ряд примеров, подтверждающих это. На диспуте в Коммунистической академии впервые был четко поставлен вопрос о фреске, как форме перехода от станковой живописи к производственному искусству. Присутствовавшие на диспуте представители АХРа встретили эти утверждения в высшей степени иронически. Это было в марте. А в мае, т. е. через $1^1/_2$ — 2 месяца, на Всесоюзном съезде АХРа, под воздействием тех же самых реальных причин, производственное искусство и фреска были уже выдвинуты в качестве тех основных форм, в области которых художник должен работать. Неизменной темой диспутов и совещаний в начале 1928 года был вопрос: «Быть или не быть станковой живописи?» В конце года никто об этом не спорил, ибо внимание переместилось на вопросы конкретной работы для клуба (заказ МГСПС), а для многих выставок станковых картин попросту не оказалось помещений. Из этого, конечно, не следует, что станковое искусство умерло, наоборот— оно стремится к завоеванию рабочей аудитории и потребителя, но можно сделать вывод, что от абстрактных споров мы все больше переходим к выполнению конкретных задач и в результате этого незаметно совершаем прогрессивный путь к новым формам художественной практики.

С этой точки зрения 1928 год можно считать переходным в развитии советской живописи. Лозунг художественной реконструкции, требующий коренного изменения форм художественной практики в смысле их приближения к обслуживанию конкретных потребностей социалистического строительства,— вызвал значительную передвижку в области живописи. Первоначально станковая живопись попыталась ответить на эти требования старыми методами и формами. Результатом этого явилась выставка заказов Совнаркома и Реввоенсовета. Попытка окончилась явно неудачно. Вот тогда-то и встали во всей остроте вопросы о станковой картине и фреске, о живописности и конструктивности, выставке и клубе и т. п. Это не было просто схоластическими спорами, а вызывалось конкретными потребностями. Тогда же наметилось более четко размежевание на живописном фронте. Те из художественных напра-

влений, которые не смогли осознать необходимости реконструкции и выражали тенденции антиреволюционных социальных групп, — остались на старых позициях и повели наступление против более близких пролетариату художников. Как сама реконструкция, так и это размежевание в конечном итоге были вызваны условиями того нового этапа социалистического строительства, который ознаменовался усиленным наступлением пролетариата на классово-враждебные ему группы в идеологической области. На фронте живописи этот этап привел также к усилению консолидации близких к пролетариату художников. Создание художественного объединения «Октябрь» (охватившего не только живопись, но и другие виды искусства), группирование молодых художников, тяготеющих к «Октябрю» в Ленинграде и провинции (в частности объединение молодых художников Азербайджана), прогрессивная роль ОМАХРа в процессе изменения ахровской декларации и практики, создание художественного объединения «Рост» — с его ориентацией на массового зрителя и его раскол с выходом ряда художников, организовавших общество художников-общественников (ОХО), рост прогрессивных тенденций на живописном факультете Вхутеина, приведший к осуществляемой в настоящее время его реорганизации с целью большего приближения к практическим запросам советского строительства, борьба в Академии художеств, окончившаяся победой прогрессивных течений над устарелыми методами и приемами, и ряд других событий — составляют единую цепь практических результатов данного процесса.

Но одновременно с этим ясно наметились и тенденции к усилению буржуазных и мелкобуржуазных группировок на фронте живописи; ряд фактов и особенно выставки, имевшие место в истекшем году, продемонстрировали это довольно ясно. Если с одной стороны образовался «Октябрь», то с другой мы имели факт организации и активного выступления такой группировки, как ОМХ (Общество московских художников), попытки активизации «Жар-Цвета», выступления Общества художников реалистов (ОХР), «репинцев» и т. д. Параллельно выступлениям этих московских группировок мы имели соответствующие факты и в провинции. Так, в Ленинграде надо отметить Обще-

ство индивидуалистов и Общество куинджистов, которые ярко продемонстрировали свою реакционность. Воспевание старых, наиболее косных традиций, «патриархального» быта, религиозной ограниченности («куинджисты»), предельный индивидуализм и антиобщественность, под прикрытием «одухотворенности» и высоких переживаний («индивидуалисты») — вот характерные признаки этих групп. Они переживают видимое оживление и уже не прикрываются лицемерно революционной тематикой. Даже в названиях своих картин они подчеркивают свою враждебность с о в е т с к о й действительности: «Скит взыскующих града», «Иже херувимы», «Обитель матери Евпраксии», «Как и при Осипе патриархе» («куинджисты»); «Церковь в Грузии (майолика IX в.)», «Киевская лавра» (Объединение им. Репина); «Заштатный монастырь», «В старой усадьбе», «Прошлое — усадьба» (Общ. художников-реалистов) и т. д. и т. д. Необыкновенное пристрастие ко всему «старому», к «дворянским гнездам», монастырям, церквам и обителям — отнюдь не случайно. Стремление к их идеализированному показу есть отражение попыток оживления наиболее правых и реакционных групп на фронте живописи. Традиции «аполитичного» эстетизма «Мира искусства» переплетаются здесь с традициями мещанской косности, столь знакомыми нам по произведениям эпигонов передвижничества, «Союза русских художников» и т. д. Эти замшелые традиции находят себе опору в воспевании, в идеализации всего антиреволюционного и антисоветского. Показ деревни с точки зрения праздного эстета и туриста, националистически-ограниченный показ наиболее отсталых уголков быта, индивидуалистических настроений, квасной патриотизм и т. п. — невинны и «аполитичны» лишь на первый взгляд. Когда зритель эпохи социалистического строительства на одиннадцатом году революции приходит, например, на выставку Объединения им. Репина, то он встречает там такие картины, как: «Уголок г. Мурома», «Заглохший уголок сада», «Задворки в деревне», «Уголки Москвы», «Уголок г. Звенигорода», «Уголок Нижнего-Новгорода», «Старый Тифлис»; его погружают в атмосферу бездейственности и усталости, пассивной созерцательности. Тем самым зрителя воспитывают не как классово-активного строителя нового общества и

быта, а как индивидуалиста, убегающего от общественных задач в успокоенность «тихих уголков»; борьбу с старыми формами общественной жизни и быта заменяют... полным приятием и оправданием их. Ясно, что такие цели в области искусства могут ставить перед собой только наиболее косные, антиреволюционные группы, которым все «советское», новое — чуждо и враждебно. А раз это так, то естественно их стремление к вытеснению этого нового через идеализированный показ «старого» — начиная от дворянских усадеб и монастырей и кончая замкнутым мещанским бытом. Носителем подобных стремлений в живописи, очевидно, является своеобразная амальгама охвостий дворянско-чиновничьей и отсталых форм буржуазной культуры. Насквозь эклектическая и упадочная в идеологическом отношении, она дает жалкий эклектизм и в форме. Здесь сочетались худшие традиции «стиля рюсс», пассеистического ретроспективизма «Мира искусства», выродившегося и слащавого натурализма, дающие в результате совершенно невероятную смесь «французского с нижегородским».

Если эти тенденции сильны в центрах художественной жизни (Москва, Ленинград), то еще более ощутимы они в провинции. За истекший год провинция пережила невиданный взлет «художественной жизни». Это было своего рода завершение «восстановительного» периода, количественно перешагнувшее, пожалуй, даже «довоенный уровень». Необыкновенное обилие выставок показательно для этого процесса. Во многих провинциальных городах выставки открывались вообще впервые. И, конечно, в подавляющем большинстве эти выставки несли на себе следы не только отсталости, но и отражали мировоззрение наиболее консервативных групп провинциального мещанства и интеллигенции. Но здесь надо оговориться, что в оживлении провинциальной художественной жизни мы имеем ряд положительных тенденций, о которых скажем ниже.

Теперь же отметим еще некоторые особенности, характеризующие увеличение удельного веса антиреволюционных течений в живописи. Уже неоднократно отмечался факт значительного возрастания пейзажа, натюрморта и индивидуалистического портрета в советской живописи за истекшие годы. Солидная часть выставок 1928 г. прошла под знаком этого возрастания.

При этом воскрешаются наиболее пассивно-созерцательные формы перечисленных жанров. Поделанные, приукрашенные уголки природы без жизни, но с «настроением» уютности, мечтательности и успокоенности — выполняют вполне определенную функцию увода от действительности, столь чуждой этим консервативным группам. В то время как в стране усиливается классовая борьба, художники подобными «ландшафтами» зовут зрителя в сторону от общественной активности, зовут «отдохнуть» у заброшенных прудов, среди романтических развалин или около старых, уютных церковок. В то время как историю делают трудящиеся массы, изображать которых учил художников Ленин,— мы видим лишь слащавые, оторванные от жизни и бездейственные портреты, трактованные индивидуалистически. Мертвые темы и мертвый подход, жалкая эклектика в форме и в содержании, сантиментальное оплакивание и идеализация самых неприемлемых сторон «прошедшего житья», противопоставляемых революционной действительности, — вот основные черты творческой продукции таких группировок, как «ОХР», «Куинджисты», «Индивидуалисты», «Репинцы», «Цех живописцев», «Жар-Цвет» и многих других, представляющих наиболее консервативные общественные группы. Обострение классовой борьбы в стране вызвало попытки их оживления и, сбросив фиговые листочки «лойяльности», они выступили без всяких прикрытий. Тем яснее выступила при этом их идеологическая вредность и их творческое бессилие. Представители этих групп, конечно, не могут претендовать на ведущую роль в нашей живописи. Если не считать Богаевского, мы не имеем среди них значительных художников. Наиболее сильные «наследники» «Мира искусства» ушли в графику, в украшательство и т. д.

Со значительно большим успехом претендуют на гегемонию Общество московских художников (ОМХ), самый факт возникновения которого к началу 1928 г. довольно показателен, преемники «Бубнового Валета», «Маковца» и др. «воинствующих» течений дореволюционного буржуазного искусства, в формировании и деятельности которых многие из них и сами принимали активное участие, художники ОМХа, «признанные мастера» в глазах буржуазного и мелкобуржуазного зрителя.

Имена Фалька, Лентулова, Машкова, Рождественского, Грабаря и др. употребляются обычно лишь в этом смысле. В первые годы Октябрьской революции представители этих течений пережили катастрофический разброд, в результате которого рассыпались по разным художественным группам; в частности значительное число их оказалось представителями «революционного искусства» в АХРе. Но считать их таковыми можно было лишь по недоразумению. И в бытность свою в АХРе, и в ряде других выступлений (особенно это было ясно на так наз. Совнаркомовской выставке), мастера ОМХа неизменно доказывали полное бессилие создать произведения, адэкватные революционной идеологии. Организовав свое общество, они немедленно же отказались от революционной тематики, ибо индивидуалистический гедонизм буржуазного дельца гораздо ближе им, чем социальный оптимизм пролетарского коллектива. Пейзажи, цветочки, соответствующая доза эротики, курорты и пляжи, воспринимаемые глазами нэпмана, лакомые «купеческие» натюрморты, экзотика — вот основное содержание творчества «мастеров» ОМХа, как оно было продемонстрировано на 1-й выставке общества. Здесь революционная действительность вытесняется не только и не столько с помощью апелляции к «старому» в том смысле, как это практикуют представители вышеохарактеризованной группы. Здесь на первый план часто выдвигается быт современного буржуа — нэпмана и дельца, глазами которых воспринимается все окружающее. В противоположность пассивности и упадочности первой группы ОМХ демонстрирует, если угодно, собственнический гедонизм наиболее устойчивых буржуазных и мелкобуржуазных групп. ОМХ стремится удержаться на уровне самых «высоких» достижений доиндустриального «живописного» мастерства. Проблема цветовой выразительности является для них основной. В этом отношении можно отдать им должное, хотя «живописность» их не является уже прогрессивной. Мастерство омховских «мэтров», точно так же, как мастерство близких к нему художников (в частности Кончаловский),—привлекает своей «полнокровностью», чертами «непосредственного красочного видения» (как заявляет один из ценителей таланта Кончаловского — проф. А. Сидоров) и умения воплотить его «в сочной... чисто живописной фактуре».

Именно в силу этих причин их мастерство является желанной вершиной для рахитичного, упадочного, в подавляющем большинстве мелкобуржуазного искусства наших дней. И неудивительно, что ОМХ, Кончаловский и др. оказываются гегемонами буржуазного и мелкобуржуазного искусства. Такие группировки, как «Бытие», «Рост», «Круг» (Ленинград), значительная часть АХРа и ОМАХРа, а в последнее время даже и значительная часть ОСТа, не говоря уже о провинции и художественных школах — находятся под несомненным воздействием ОМХа. ОМХ пытается создать вокруг себя организованный фронт буржуазного и мелкобуржуазного искусства, воздействуя при этом и на тех художников, которых мы считаем «попутчиками». Подобные стремления являются также отражением консолидации враждебных пролетариату социальных групп. Станковая картина, как нечто самодовлеющее, живописность, в противовес новым формальным исканиям, отказ от революционной тематики во имя апологии ограниченной замкнутости буржуазного сознания и быта — основные черты в творчестве мастеров ОМХа и находящихся под их влиянием художников.

Группы так наз. «попутчиков» — представителей более прогрессивных слоев мелкой буржуазии, крестьянства и интеллигенции — за 1928 г. пережили значительные изменения. Часть их качнулась вправо, по направлению к ОМХу (т. е. к чисто буржуазному искусству). В этом отношении показательна эволюция Общества станковистов (ОСТ). В прошлом ОСТ шло впереди остальных группировок, отвергая «живописность» ради конструктивных приемов, отвергая общественный пессимизм и индивидуалистический гедонизм ради показа нашего нового быта и строительства как динамического процесса, давая в ряде случаев произведения общественно-значимые, охватывающие широкий круг социальных проблем, достаточно убедительно разрешаемых. В 1928 г. мы имеем несомненный отход от этих положительных устремлений. Большинство художников перешло к задачам передачи чисто субъективных переживаний, отыскивая свои темы уже не в общественно-прогрессивных фактах, а зачастую в антиобщественном богемном быте, замыкаясь постепенно в границах пейзажа, портрета и натюрморта. В формальном отношении этому соответствует «поворот» к импрессио-

нистам, к русскому «Бубновому Валету», что сближает ОСТ с ОМХом. Отход от общественно-актуальной тематики в большинстве случаев идет под знаком «новых формальных исканий», которые однако приводят к перепевам старых приемов. Как это всегда бывает, «высокие» формальные задачи являются лишь прикрытием антиреволюционного содержания. То же самое можно было бы проследить на примере ленинградского общества «Круг».

Для эволюции «попутчиков» характерен также пример АХРа. Претендовавшая на гегемонию в советском искусстве Ассоциация художников революции оказалась однако неспособной оправдать эти претензии в своей практике. Четкая установка на революционный сюжет и на «героический реализм», выдвинувшая АХР в первые ряды наших живописных объединений, все более и более оттесняется в последнее время в практике АХРа фактом усиления отсталых мелкобуржуазных тенденций. «Героический» реализм оказался в конце концов не чем иным, как самым ординарным натурализмом, копирующим действительность чисто внешними приемами с той же «живописностью», без осознания социальной значимости взятой темы. То же самое мы имеем и в практике АХЧУ (Ассоциация художников Червонной Украины). Данные черты особенно ясно выступили на X выставке АХРа (к 10-летию Красной армии), где были воскрешены худшие приемы батальной живописи старого времени и где мелкобуржуазная трактовка революционной тематики совершенно исказила действительный облик Красной армии и революционной борьбы. После этой выставки АХР попыталась под давлением своей более прогрессивной части и молодежи (ОМАХР) изменить установку, декларировав необходимость работы не только над станковыми формами, но и в области производственного искусства и фрески. Но как эти, так и другие изменения в декларации АХРа еще ждут своего практического осуществления.

Ослабление попутнических тенденций в таких группировках, как «Бытие» и др., сигнализирует факт усиленного воздействия на них буржуазных и мелкобуржуазных групп, в результате которого нередко бывшие «попутчики» переходят на иные позиции.

На фронте живописи, как и везде, развертывается борьба за «влияние» на попутчиков — представителей прогрессивных слоев мелкой буржуазии, интеллигенции и крестьянства. Носители более реакционных тенденций в живописи, облик которых был охарактеризован выше, с максимальной энергией навят на этих попутчиков с целью оторвать их от пролетариата, дзмешить путь их развития. Они воздействуют на АХР, «Круг», «Бытие», «Рост», ОМАХР, укрепляются в художественных школах, в которых создают очаги консервативной идеологии и форм. Только этим можно в известной мере объяснить тот факт, что кажущаяся политическая индиферентность «Бытия», сквозь которую пробивались однако прогрессивные нотки советской ориентации,—на VI выставке общества сменилась довольно явной апологией мещанства, затопившей немногие попытки честно и вдумчиво подойти к революционной тематике (напр., Розанов — «Похороны жертв Октября»). В этом отношении печальную картину полного засилья консерваторов показали выставки художественных школ (хотя бы изо-профкурсов Краснопресненского района). Выставка живописного факультета Вхутейна показала, в свою очередь, что здесь мы имеем дело не с подготовкой молодой смены революционному, советскому искусству, а скорее смены подлинно буржуазным «мастерам» хотя бы уже упоминавшегося ОМХа. Классовая враждебность таких методов воспитания молодых художников, как и всегда, прикрывается пиэтетом к старому искусству, провозглашаемому образцом, которому рабски должен следовать художник. Современная советская тематика при этом изгоняется бесповоротно, и обучение сводится или к копированию, или к этюдам с натурщика. Образцы такого рода обучения демонстрируют: Академия художеств, Вхутеин, не говоря уже о техникумах, курсах и провинциальных школах (напр., художественный техникум Азербайджана, где «ищут» новый стиль с помощью рабского следования образцам старых миниатюр, фаянса и т. д.). Характеристика советской живописи была бы неполной, если не упомянуть еще одну группу. Мы имеем в виду, с одной стороны вполне оформленную «школу» Филонова в Ленинграде и с другой — соответствующие ей тенденции в ряде московских и провинциальных объединений. В своих декларативных выступлениях

«филоновцы» утверждают, что в настоящее время в советском изо-искусстве господствует реакция, спекуляция, «свистопляска» и только одни «филоновцы» близки пролетариату со своим «аналитическим» искусством. «Мастера аналитического искусства (школа Филонова) в своих картинах, рисунках и скульптуре действуют содержанием, еще не вводившимся в оборот в области мирового искусства, например: явления и процессы органического и неорганического мира, биологические, физиологические и т. п. процессы и явления в человеке» и т. д. от био-космических величин и до атома, причем «воспринимают объективные явления и процессы исключительно в их внутренней значимости» — читаем мы в декларации «филоновцев».

Однако в характеристике своих приемов, как «еще не вводившихся в оборот в области мирового искусства» — филоновцы преувеличивают. Сходные черты мы могли бы указать в экспрессионизме и в сменивших его пессимистических и мистических течениях мелкобуржуазного искусства Запада. Материал экспрессионистического творчества — «элементы содержания космоса», которые ощущаются индивидуумом. В первую очередь, «коренные человеческие чувства: ненависть, любовь, страх и т. д.». Мы могли бы также указать на «космическое искусство», также в ряде моментов близкое филоновцам. «Аналитический метод» филоновцев сводится к метафизическому субъективизму, проистекающему из ощущений и «переживаний» художника, творящего новую реальность, где хаотически перемешаны черепа, дома, щупальцы спрута и вообще все, что может придумать больное воображение художника (примеров было сколько угодно на выставке в Московско-Нарвском доме культуры в Ленинграде). Получается в итоге вселенский мистический хаос, не имеющий никакого названия, который сами филоновцы объясняют и оправдывают исключительно «внутренними ощущениями» художника. Этот мистический субъективизм, пытающийся выступать под флагом объективных «космических», «биологических» и «физиологических» качеств человека, под видом абсолютно закономерных приемов «аналитического искусства»,— на деле является лишь одним из крайних выражений мироощущения упадочнических слоев мелкой буржуазии и интеллигенции. Сходные мотивы можно было бы отметить в творчестве ряда

художников ОСТа (Тышлер, в известной мере Лучишкин). Моменты упадочничества, выражающиеся в крайнем пессимизме и индивидуализме, переходящие в мистику и символику, наличествуют в той или иной степени и в ряде других объединений («Цех живописцев» и т. п.).

За последнее время мы несомненно можем констатировать усиление конкретных проявлений идеологии разлагающихся групп мелкой буржуазии и интеллигенции в области искусства. Тенденции к мистике, «панпсихизму», крайнему субъективизму, нездоровой эротике и т. п. являются теми чертами, которые сопровождают данный процесс. И если усиление реакционных, буржуазных и мещанских течений и проявлений в живописи мы ставим в связь с обострением классовой борьбы, то упадочнические тенденции являются результатом социального пессимизма деклассированных групп, которые еще не могут осознать происходящих сдвигов, не понимают закономерности разрушения индивидуалистических навыков, быта и мировоззрения, вместе с разрушением анархического, мелкотоварного хозяйственного уклада. Процесс социалистической реконструкции хозяйства в области искусства неизбежно сопровождается не только значительным ростом «попутнических», но и возрастанием, конечно, менее значительным, упадочнических тенденций, наряду и одновременно с попытками к оживлению и консолидации буржуазных и мелкобуржуазных течений.

Эти последние мы уже характеризовали выше. Теперь попытаемся вскрыть в процессе развития советской живописи те прогрессивные моменты, которые свидетельствуют о росте нового, пролетарского или близкого к пролетариату искусства. О таких моментах мы уже упоминали.

Борьба за пролетарскую идеологию в искусстве и за создание новых форм, ей адэкватных, за истекший год приняла в области живописи довольно острый характер. Требования массовости, понятности и революционности, вместе с установкой на диалектический подход в самих художественных методах вызвали пересмотр тех возможностей, которыми обладает живопись для выполнения этих требований. Лозунги конкретного обслуживания потребностей трудящихся поставили в свою очередь

перед художниками задачу перенесения их работы в центры коллективного быта, тесной связи с коллективом трудящихся в процессе самого «творчества», большего внимания живописцев к массовым формам изо-искусства (плакат, лубок, производственные искусства); и т. д. Живопись была поставлена перед фактом возрастающей гегемонии архитектуры и производственного искусства, и от производства самоцельных и «автономных» станковых произведений наметился переход к созданию произведений, увязанных органически в единый социальный комплекс. Живопись в таких условиях становится лишь одной частью, подчиненной органическому единству всех видов искусства, обслуживающих потребности коллектива. Вместо станковой картины выдвигаются фреска и работа по оформлению предметов фабричного производства. Вместо живописности — конструктивные приемы, корректируемые диалектическим подходом. По этой линии за истекший год было достигнуто многое. Прежде всего художники отправляются со своими выставками в рабочие клубы (выставки РОСТа, АХРа, ОМАХРа, «Бытие», ОХО — в Москве, выставки ряда художественных объединений в домах культуры в Ленинграде и т. д.).

Когда впервые в начале 1928 г. обществом «РОСТ» была устроена выставка в рабочем клубе — это казалось большим новшеством. Но это новшество стало постепенно прививаться, хотя и до сих пор подавляющее большинство выставок продолжает ориентироваться не на массового потребителя искусства, оставаясь «салонами» для избранных. Но как бы то ни было, осенью 1928 г. уже целый ряд выставок был проведен именно в рабочих клубах. Следовательно, некоторые художественные группировки уже осознали необходимость изменения форм художественной практики. Нельзя однако не оговорить, что данное осознание еще не дало особенно больших результатов. Но было бы наивно требовать немедленного осуществления всех лозунгов реконструкции художественной жизни. Пока что художники согласны от выставок для немногих «любителей» перейти к выставкам в рабочих районах. Но рабочим они дают ту же продукцию, которую давали и буржуа, те же цветочки, натюрморты и пейзажики, ибо они хотят иметь в пролетариате прежде всего потребителя с в о е г о искусства, не осознавая

его роли как субъекта искусства. В результате этого при всем стремлении рабочего к искусству — получаются такие вещи, как это было в Московско-Нарвском доме культуры в Ленинграде. Там была устроена выставка ряда художественных обществ («Круг», «филоновцы», «4 искусства», «Ленинградский филиал АХРа» и «куинджисты»). Художники в большинстве выставили старые вещи, идеологически от рабочего далекие, и устроили состязание своих деклараций и картин в чисто групповых интересах. Так как в последних рабочий разбирается плохо, а картины были ему чужды (особенно филоновцев), то естественно, что выставка не привлекла особого внимания рабочих. И когда был устроен итоговый диспут о выставке, рабочие отсутствовали, спорили художники и критики.

Это лишний раз говорит за то, что выставки в рабочих клубах должны быть оправданы тематической цельностью и идеологически-формальной близостью к запросам пролетариата. Но выставка вообще не может считаться основной формой обслуживания пролетариата и рабочего клуба, — необходима постоянная работа по художественному оформлению клуба и других центров коллективного быта, работа совершенно конкретная.

Несмотря на то, что художники и несут в клубы продукцию, чуждую в подавляющем большинстве рабочему, — самое осознание необходимости сделать свое искусство достоянием трудящихся означает значительный сдвиг, который произошел прежде всего в рядах художников «попутчиков» или желающих быть попутчиками. В связи с этим особенно важное значение имеет заказ МГСПС на украшение рабочих клубов, проводимый конкурсным путем с общественным обсуждением эскизов в тех клубах, для украшения которых они предназначены. Работа художников здесь корректируется, таким образом, коллективом трудящихся, объединенных вокруг клуба, и должна быть увязана органически с данным клубом. Если в этом случае мы имеем сдвиг в сторону рабочего потребителя искусства, сдвиг, который может послужить важным звеном в осознании художниками пролетариата как субъекта искусства, диктующего его формы и содержание, а не только как потребителя, которому можно предлагать все, что заблагорассудится, то не менее важный сдвиг мы имеем и в отходе ряда художников от станковой живописи

к монументальным формам. Стремление найти такие формы искусства, которые обслуживали бы наиболее совершенно запросы коллектива трудящихся и позволили бы увязать живопись с архитектурой,—приводят, естественно, к фреске. По возможностям развертывания содержания произведения в его многомоментности, отвечающем в некоторой мере задаче диалектического показа действительности как процесса,— фреска дает больше, нежели станковая картина. Для украшения общественных зданий фреска пока что является наиболее приемлемой формой. Развитие фресковых принципов в советской живописи с этой точки зрения прогрессивно, если только это развитие не застывает на подражании старым образцам и не провозглашает фреску как самоцель, как предел развития советского искусства. Ибо фресковый принцип есть лишь кратковременная ступень, облегчающая переход от станковой живописи к производственному искусству, работе художника в кино и т. д.

За истекший год фресковая живопись одержала ряд несомненных успехов. Отчетная выставка Вхутеина (Москва) одновременно демонстрировала исключительную слабость при количественном превосходстве станковой живописи и быстрый рост фресковой живописи, давшей ряд хороших образцов. То же можно было отчасти наблюдать и на выставке ОМАХРа. Надо упомянуть и работы украинских художников (в частности членов АРМУ — ассоциации революционного искусства Украины),— последовательно и успешно продвигающихся по пути создания фрескового стиля. Правда, здесь есть также много недостатков, — в частности некритическое использование старых фресковых принципов церковного, феодального искусства, приводящее к искажению содержания в плане религиозно-статической символики и идеализации; но постепенно в работах более прогрессивных художников идет преодоление этих штампов. В пределах фресковых исканий вытесняется и та пассивная изобразительность, та «живописность», о которой было столько споров в истекшем году. Задачи создания более обобщенной и в то же время лаконически-четкой цветовой гаммы, задачи композиционной связи отдельных моментов в развитии данного сюжета вместо пассивного отображательства выдвигают требования активно организующего отношения к материалу.

Таковы примеры, иллюстрирующие положительные процессы в развитии советской живописи, наметившиеся за истекший год. В их развертывании и углублении заключается возможность выхода из того тупика, из того затяжного кризиса, в котором оказалась станковая картина. Кризис может быть изжит за счет развертывания более массовых и более приспособленных к конкретным условиям нашего строительства форм живописи. Об этом свидетельствует не только поступательное развитие фрески, но и невероятно быстрое развертывание таких форм массового искусства, как лубок.

Таким образом, одновременно с тем, как шла «стабилизация» станковой живописи, а в ее пределах «живописности» в качестве основного приема построения произведения — происходило возрастание новых форм и новых приемов живописи. Но станковая живопись и «живописность» переживали после своего кризиса лишь кратковременный «расцвет», уже на наших глазах снова переходящий в затяжной кризис, который однако не является кризисом всего нашего искусства. Поэтому неправильно поступают, отожествляя кризис станковых форм с кризисом советского изо-искусства в целом. Лучшим примером может служить самодеятельное искусство рабочих изо-кружков. В тех случаях, когда их работа не находится под сильнейшим воздействием старых форм и приемов, не идет на поводу у мелкобуржуазного искусства, — мы имеем высоко положительные результаты. Такие результаты продемонстрировала, например, выставка «Искусство рабочих», состоявшаяся осенью 1928 г. в Ленинграде (Русский музей). На выставке были представлены работы изо-кружков рабочих клубов Ленинграда и мастерских ИЗО облполитпросвета. Правда, нельзя не отметить известного преобладания формальной учебы над задачами овладения революционной тематикой, увлечения беспредметничеством пуризма, но, конечно, учеба у пуристов гораздо полезнее в ряде моментов, нежели выхолощенные академические студии или пассивно-копирующий натурализм. Положительным является здесь практическая ориентированность на создание вещей и произведений, обслуживающих рабочий клуб, политические кампании, массовые празднества и т. д. Плакат, фотомонтаж, иллюстрация-графика — являются основными формами

работы изо-кружков. Таким образом, мы имеем установку на массовые и технически наиболее совершенные формы и приемы. Формалистические беспредметные тенденции в б о л ь ш и н с т в е с л у ч а е в отступают перед революционной тематикой, которую рабочие привносят в свое творчество.

Развитие рабочего самодеятельного творчества в области живописи имеет огромное значение. Ибо только единство тех революционных достижений, которые наличествуют в сфере профессионального творчества с самодеятельным искусством самих трудящихся, — кладет основу пролетарского искусства.

За истекший год рабочее самодеятельное искусство несомненно одержало ряд успехов. Налицо прежде всего количественный рост и активность. Летом 1928 г. состоялась выставка художников-горняков Донбасса, на которой участвовало 150 рабочих - художников — преимущественно из молодежи. Производственные мотивы в тематике сочетались на этой выставке с простотой оформления. Для самодеятельного рабочего искусства вообще характерны поиски наиболее простых, но активных и убедительных средств выражения при преобладании социально-производственных тем. На этой же выставке демонстрировались опыты коллективной работы над одним произведением. В более широкой трактовке такой же опыт был проделан коллективом изо-работников лаборатории Пролеткульта (Ленинград). Здесь живопись входила уже только как часть в «Изокомбинат», в форме которого коллектив сделал попытку средствами живописи, скульптуры, графики и фото дать «Эпопею Октября», складывающуюся из ряда отдельных моментов в единое целое. Эти попытки, пока еще не всегда удачные, имеют целью преодолеть с одной стороны оторванность живописи от других видов искусства и с другой — индивидуалистические приемы творчества, акцентирующие особенную «манеру» творчества отдельного художника. Как таковые, они являются следствием стремлений близких к пролетариату художников и рабочих изо-кружков отказаться от форм и методов, присущих буржуазному искусству.

В дело строительства массового самодеятельного искусства все более и более втягиваются широкие круги передовой советской общественности.

Развитие самодеятельного искусства наблюдается не только в центре (Ленинград, Москва — объединение художников-самоучек при АХРе, группирование художников-самоучек вокруг комсомола, изо-кружки и т. д.), но и в провинции и национальных областях. Так в Твери весной 1928 г. состоялась выставка тверских художников, главным образом из местных рабочих-самоучек, которая затем передвигалась по рабочим районам. Выставка художников-самоучек состоялась в Бурят-монгольской республике, где ранее искусство было замкнуто в стенах монастырей. Тематическая актуальность этой выставки характерна для национального искусства монголов и бурят, веками скованного религиозным содержанием и каноническими формами. Факт устройства таких выставок показателен. Они имеют неизменный успех у массового зрителя. Они доказывают стремление трудящихся масс выдвинуть художников из своей среды, стать не только потребителем, но и творцом искусства. В ряде случаев эти стремления осуществляются весьма успешно. Так в далеком Азербайджане создалось (по инициативе комсомольского коллектива Рабис) Общество молодых художников Азербайджана. Общество поставило своей целью отобразить быт и труд рабочих и крестьян. Текущим летом была устроена выставка о-ва, прошедшая с большим успехом. Можно было бы привести ряд аналогичных фактов. Все они говорят за то, что растет новая смена художников, выдвигаемая из среды самого пролетариата, который тем самым постепенно овладевает искусством. Одновременно с этим происходит постепенная консолидация революционных и «левых» художников в области профессионального искусства. Ряд живописцев объединился вокруг «Октября». Из них надо особо отметить творчество А. Дейнеке, который уверенными шагами идет к овладению новой тематикой и формой. Его «Оборона Петрограда» — вещь блестящая по своей лаконичности, четкости, композиционной уверенности — дает прекрасный образ коллектива защитников революции. Она уже перерастает рамки станковой картины, и лучшее место для этой композиции — плоскость стены общественного здания.

Выкристаллизовывается небольшое ядро подлинно-революционных художников в АХРе (Ряжский, ряд молодых художников из ОМАХРа и др.), растут прогрессивные тенденции

на живописном факультете Вхутеина. Молодые художники ищут новых путей (это, напр., ярко проявляется в практике Общества художников-общественников (ОХО), ленинградского и провинциального художественного молодняка), но над ними зачастую еще тяготеют традиции буржуазного искусства. Поэтому они нередко убеждены, что новая тематика «хуже», чем традиционные пейзажи, натюрморты и цветочки, что психологический портрет или натуралистическое раскрытие индивидуального быта важнее, чем изображение коллектива, а станковая форма — вечна. Необходимо помочь им освободиться от этих предрассудков. Наше революционное искусство, характеризующееся новой тематикой и формами, отказом от камерности и станковости во имя монументальности и широкого охвата общественно-значимого содержания, ставящее своей задачей обслуживание пролетариата,—все еще мало воздействует на художественную молодежь и мало связано с самими трудящимися. Отдельные художники, работающие в этом направлении, должны не только связаться с пролетарской общественностью, но и сцементировать свои собственные ряды. «Октябрь», АРМУ, левое крыло АХРа и ОМАХРа и др. объединений вместе с рабочими изо-кружками и самодеятельным искусством трудящихся должны составить единый фронт революционного искусства для борьбы с антипролетарскими тенденциями в области живописи, для создания нового стиля, адэкватного эпохе социалистического строительства и мировоззрению пролетариата. Но в той же мере их задачей является борьба с теми «левыми» извращениями и формализмом, которые несомненно имеются в живописи. Они имеются, например, в практике ленинградских изо-кружков, которые слишком большую дань отдают кубизму и пуризму с их беспредметничеством, нередко в ущерб идеологической выдержанности (на этой почве есть разногласия и борьба комсомольцев, работающих в ленинградских клубах, с руководством изо-кружков, которое осуществляется художником М. Бродским).

Эти извращения сказываются в попытках немедленно «индустриализировать» и «машинизировать» все искусство. При этом забывают, что искусство нужно и деревне и оно идет туда в виде лубков и олеографий, что мы не имеем еще технической

базы, которая позволила бы нам перейти сразу на производственное искусство и «машинизацию» на все 100 процентов. Необходимо, учитывая реальные возможности, постепенно переводить станковые, кустарные формы в плоскость производственных условий через промежуточные звенья (фреска, плакат, лубок и т. д.). А так как станковые формы известный промежуток времени будут существовать, то этот переход может и должен подготовляться еще в их рамках. От живописности к конструктивным приемам, от индивидуалистических портретов, пассивно-созерцательных ландшафтов и пр. — к изображению коллектива и коллективного быта, социальных сдвигов, происходящих на наших глазах, — вот по какому пути должна пойти живопись.

Процессы, характерные для развития советской живописи в истекшем году, показывают, что эти новые тенденции возрастают довольно активно, и на наших глазах совершается коренной перелом, не замечать который могут только надевшие себе на глаза шоры ограниченности буржуазного подхода к искусству живописи. Но данный процесс нуждается в своем оформлении и руководстве, в энергичном смыкании прогрессивных форм профессионального искусства с массовым самодеятельным творчеством и тому подобных мероприятиях общественно-организационного характера.

ПЛАКАТ И ЛУБОК

Н. МАСЛЕННИКОВ

Роль плаката как средства организации масс достаточно теоретически и практически выяснена. Вопросам истории, техники и психологии плаката посвящен ряд трудов и отдельных статей. Практически плакат в СССР нашел широкое применение как в агитационно-пропагандистских, так и в коммерчески-рекламных и информационных целях. Существующее мнение о том, что плакатное дело за последние годы резко сократилось, основано на ошибочных представлениях и на неточных сведениях. Об этом лучше всего могут свидетельствовать следующие данные: если за годы гражданской войны было издано до 1 000 плакатов различных названий, то за один 1928 год только московскими издательствами выпущено не менее 500 различных плакатов и лубков агитационно-пропагандистского характера. Если учесть, что помимо этого типа изданий мы имеем большое количество кино-плакатов, а также

научных пособий-диаграмм, — картина количественного роста плаката будет совершенно очевидна.

Причины, создающие ошибочное представление о падении плакатного дела, основаны на чисто зрительных наблюдениях. Улица обеднела агитационными плакатами, их заменили кино-плакат, торговая реклама и различного типа объявления, афиши. Агит-плакат, в период военного коммунизма обслуживавший задачи вооруженной борьбы с белыми армиями, эпидемиями, разрухой, голодом, агитирующий за участие в субботниках, воскресниках и т. д., изменился не только в тематическом отношении, но и по своему характеру и по форме.

Наш плакат сейчас перешел на разъяснение и популяризацию решений и мероприятий коммунистической партии и советской власти, направленных на социалистическое строительство, на оживление советов, на разъяснение роли кооперации, на работу по популяризации истории ВКП(б), революции 1905 года, биографии В. И. Ленина, на обслуживание работы различных добровольных обществ и т. п.

Таким образом прежний агитационный характер плаката потребовал изменения в сторону большего его насыщения пропагандистскими материалами. Это обстоятельство не замедлило повлиять на перенос плаката с улицы в рабочий клуб и избу-читальню, а также и на изменение изобразительной формы. Плакат, теряя свою уличную форму, по существу превращается в наглядное пособие, назначением которого в значительной мере является содействие докладчику, лектору в его массовой работе. Взамен ударного, короткого лозунга в плакат вводится обилие текста. Броский, обобщенный рисунок заменяется целым рядом отдельных картинок, сценок. Яркие краски, так необходимые для уличной жизни плаката с его переносом в помещение, постепенно бледнеют, уступая место нейтральным, серым тонам. К плакату предъявляются требования документальности. Это обстоятельство вызывает к жизни фото и фото-монтажный плакат. Однако было бы неправильным утверждение, что в настоящее время существует только один тип плаката — агитационно-пропагандистский. Наряду с ним мы имеем плакат и агитационный, рассчитанный по преимуществу на улицу, на краткосрочное, быстрое воздействие, содер-

жащий ударный лозунг. Правда, количественно плакат этого типа уступает место агитационно-пропагандистскому.

Наряду с происшедшей эволюцией агит-плаката, после 1926 года мы имеем быстрый количественный и качественный рост кино-плаката и коммерческой рекламы. Особенно это следует отнести за счет первого. Если агитационно-пропагандистский плакат привлек к себе внимание таких мастеров, как Моор, Дени, В. Лебедев, то кино-плакат имеет талантливых мастеров в лице Стенбергов, Длугача, Родченко и др. Под влиянием западно-европейского плаката, наши кино-плакатисты в настоящее время используют комбинированную форму, сочетая рисунок от руки с введением фотографий или увеличений с них. Наиболее часто практикуется последний способ. В техническом отношении (художественном и типографском) кино-плакат является значительным достижением, чего часто нельзя сказать об идеологическом его содержании.

Задача внедрения изобразительного искусства в быт деревни, а также использование его в агитационно-пропагандистских целях потребовало издания массового лубка. Если в период гражданской войны лубочная форма использовалась для уличной агитации, то сейчас лубок предназначен главным образом для крестьянской избы и политпросветучреждений. В художественном отношении прототипом современного лубка был механически взят лубок, издававшийся Сытиным; одновременно с этим делаются попытки возродить форму старых народных картинок, передающих новое советское содержание. Нередко к лубку относят дешевую репродукцию с картин. Это делают, пожалуй, только по одному тому, что качество такой репродукции весьма низко, а, кроме того, она издается в массовом тираже (100—200 тысяч экземпляров) и дешева по цене (10 — 15 коп.), да и качество «картины» подходит к характеру лубка.

Коммерческий плакат-реклама весьма разнообразен как в отношении своей тематики, психологии, так и изобразительной формы. Однако здесь следует отметить чрезмерное влияние трафаретных форм буржуазной рекламы, рассчитанной на потрафление вкусам городского обывателя. Особенно этим «свойством» отличается реклама парфюмерии (напр. пресловутый

«Букет моей бабушки» или „знойный запах «Кармен»"), пива и вина. Наиболее яркой и формально приемлемой является реклама канцелярских принадлежностей, журналов и книг.

Наш общий обзор будет неполным, если мы исключим из него плакат самодеятельный. Как правило, самодеятельный плакат рисуется в одном экземпляре. Рабочие клубы совершенно не используют ценнейший опыт «окон Роста» по массовому производству плаката-трафарета. Широкое распространение получил здесь фото-монтажный плакат, плакат, составленный из различных печатных иллюстраций и апликации. Большинство самодеятельных плакатов по своей тематике связаны с проводимыми кампаниями и с внутриклубной жизнью. Имеется значительная группа библиотечных плакатов, основной своей задачей ставящих рекомендацию книги. Самодеятельный плакат имеет некоторые преимущества перед печатным плакатом, это — возможность освещения местных злоб дня, актуальных вопросов данного завода, фабрики, рабочего клуба. Однако это ценное свойство самодеятельного плаката используется на практике очень редко.

Тематика плаката за истекший год была достаточно разносторонней. Перечислим темы, получившие наибольшее освещение в плакате. Сюда прежде всего следует отнести вопросы укрепления обороноспособности страны, пропаганды госзаймов, перевыборы советов (наиболее многочисленная группа), интернациональное воспитание (МОПР), хлебозаготовки, антирелигиозную пропаганду (изд. «Безбожник»), охрану труда. Затем идут плакаты к годовщинам: 8 марта (5 названий, изд. Гизом), Мюду, Международному дню кооперации.

Если отдельные кампании, как например перевыборы советов, вопросы укрепления обороноспособности СССР, в количественном отношении многочисленны (по первой кампании в одной Москве издано до 40 плакатов), то ряд политически важных вопросов не получил почти никакого отражения в плакате. Так вопросы, связанные с переходом на 7-часовой рабочий день, задачи индустриализации страны, реконструкции промышленности, вопросы борьбы с бюрократизмом, задачи самокритики, коллективизации сельского хозяйства — плакатом, не считая неудачных попыток изд. АХРа, не освещены.

АХРом по вопросу борьбы с бюрократизмом издан крайне убогий плакат худ. Соколова-Скаля «Даешь самокритику», о коллективизации сельского хозяйства выпущен плакат худ. Костяницына, графически безграмотный, в отношении же содержания путанный.

Впервые было издано два милицейских плаката, один из которых обращается непосредственно к милиционеру с призывом охранять революционный порядок, другой призывает к повышению внимания трудящихся, оказанию поддержки милиции.

Наряду с агитационным плакатом было издано некоторое количество плакатов пропагандистского характера. Темами плакатов этого типа явились: история ВКП(б) и Коминтерна. Пробелы, имеющиеся в отношении обслуживания плакатом важнейших политических кампаний, объясняются с одной стороны недоучетом значения и роли плаката, с другой — неумением издательств и отдельных учреждений привлечь к этой работе квалифицированных мастеров плаката.

Познакомимся с содержанием плакатов. Начнем с перевыборных. По своему характеру эти плакаты можно разделить на две группы: агитационные, содержащие призыв к трудящимся участвовать на перевыборах, указывающие кого выбирать и не выбирать в советы, и отчетные. Последние содержат большой цифровой материал, рисующий работу советов в различных областях нашего строительства.

Плакаты по военной пропаганде, помимо нескольких агитационных, призывающих к вступлению в Осоавиахим, объясняющих роль и значение Красной армии, — основное свое внимание уделяют ознакомлению трудящихся с военным делом. Достаточно разнообразны плакаты, изданные МОПРом. Здесь нашла свое отражение китайская революция («На помощь жертвам белого террора в Китае», «МОПР крепит международную пролетарскую солидарность»), борьба с фашизмом (яркий плакат худ. Леткара «Долой мировой фашизм»), Парижская коммуна («Слава продолжателям великого дела Парижской коммуны»), кроме того, выпущено несколько плакатов обычного мопровского содержания («Вступайте в ряды МОПРа», худ. Дени). Отчет МОПРа («Крестьянин вступает в ряды МОПРа», «Помни о семьях узников капитала» и др.).

Плакат МОПРа работы худ. Леткара

Из хлебозаготовительных плакатов, изд. АХРом, следует отметить два, под лозунгами «Продавайте хлеб кооперации и Союзхлебу», «Красная армия — опора мирного труда рабочих и крестьян. Рабочие вооружают Красную армию, крестьяне обеспечивают ее хлебом. Продавайте больше хлеба кооперации и Союзхлебу».

Плакаты по госзаймам, призывая трудящихся подписываться коллективно и индивидуально на облигации, разъясняют роль и значение займов для социалистического строительства и для каждого держателя облигаций.

Плакат Автодора, впервые появившийся в 1928 г., с одной стороны разъясняя задачи общества, агитирует за вступление в него, с другой — агитирует за приобретение лотерейных билетов.

Охрана труда получила в плакате свое отражение главным образом по вопросам техники безопасности в металлургической, текстильной, древообделочной и горной промышленности.

Изданные к 8 марта Госиздатом плакаты-диаграммы иллюстрируют следующие вопросы: количество женщин членов профсоюзов; выдвижение женщин на административно-хозяйственную работу; количество женщин, обучающихся в технических учебных заведениях; число учреждений по охране материнства и младенчества.

Антирелигиозный плакат является фактически репродукцией с карикатур худ. Моора, Черемных и др., помещенных в журнале «Безбожник у станка». Обстоятельного плаката агитационно-пропагандистского характера, вскрывающего сущность сектантства, контрреволюционную роль церкви, до сего времени не издано.

Особо следует остановиться на плакатах, изданных на языках отдельных национальностей. В тематическом отношении эта группа плакатов будет значительно меньше. Наиболее широкое отражение получила кампания по перевыборам советов, хлебозаготовкам и кооперации (плакаты, изданные Центросоюзом). Отличительной особенностью этих плакатов, отражающих в первую очередь усиление политическо-просветительной работы среди нацменьшинств, является многокартинность. Однако наряду с этим имеется ряд ярких агитационных плакатов, изображающих одну, две фигуры или одну определенную

Плакат МОПРа работы худ. Дени

сцену. Плакаты, изданные на языках нацменьшинств, выделяются из общей массы своим колоритом и типажем.

Своевременно поставить вопрос о том, насколько рационально были построены изданные в 1928 г. плакаты. Какова в связи с этим их агитационно-пропагандистская роль? Своей цели плакат может достигнуть: актуальностью и умелым литературным оформлением лозунга, содержащего определенный стимул к известному действию со стороны массы; графической выразительностью содержания лозунга, при непременном условии легкости восприятия, популярности, но в то же время — новизне изобразительной формы; своевременностью издания и правильным использованием в смысле месторасположения плаката. Надо сказать, что эти условия часто игнорировались. Нередко по существу актуальный лозунг преподносился в убогой литературной форме. Особенно часто встречаются лозунги длинные, растянутые или трафаретные (напр., «Вступайте в Мопр», «Да здравствует 1 мая» и др.). Вообще в плакате часто имеется обилие текста, к тому же технически неграмотно поданного. В этом отношении образцом служат плакаты, изданные Госиздатом к 8 марта, где типографский шрифт отпечатан по темно-красному фону (плакат о выдвижении женщин на админ.-хоз. работу) или рядом с голубым фоном отпечатан голубой же краской текст [1]. Этим же страдают многие плакаты издательства АХР, особенно работы худ. Соколова-Скаля—«Даешь самокритику»—где типографские (черные) надписи сделаны на коричневом фоне. Наряду с этим имеется не мало удачных образцов лозунгов и их графического оформления. Доминирующим шрифтом в плакате попрежнему остается квадратный или прямой. Редко используется рукописный шрифт (рондо). Наиболее уязвимой частью агит-плаката является изобразительная сторона. Здесь часто бывает виноват и художник, но не менее часто вину следует отнести за счет издательства и редакторов плаката, пытающихся рассказать «обо всем». Истекший год характерен изданием полутора десятка вопиюще неграмотных плакатов, которые, как это ни печально, принадлежат

[1] Плакат о количестве учреждений по охране материнства и младенчества, ГИЗ, 1928.

издательству АХР. Приведем некоторые из этих плакатов: «На путях коллективизации», «Даешь самокритику», «Рабочий класс в рабочем государстве», «Враги и друзья СССР», «За индустриализацию» и др. Больше, чем к чему-либо другому, к этим плакатам следует отнести афоризм Кузьмы Пруткова: «Нельзя объять необъятное». Чего, чего тут только нет?! И лыжный спорт, и пионеры, и курорты, и кружковые занятия, и партийная столовая, и семья, и фабрика и т. п. (плакат «Рабочий класс в рабочем государстве»).

В художественном отношении эти плакаты ничтожны, по мысли убоги.

Вторым, часто встречаемым недостатком плаката является трафаретность, штампованность художественного образа, — изображение буржуазии идиотами, вечно «пьянствующими» [1], РКИ — в виде рабочего с потайным фонарем или рабочего, выметающего метлой бюрократов, волокитчиков, растратчиков и др. В этом отношении отрадную картину представляют плакаты МОПРа, по своему типу приближающиеся к западноевропейскому. Назовем плакат худ. Дени «Помни о семьях узников капитала», напоминающего известную гравюру К. Кольвиц или работы худ. Леткар, весьма эмоциональные и выразительные. По художественной форме интересен плакат о лотерее Автодора, а также ряд перевыборных плакатов.

Довольно часто плакаты, предназначаемые для использования в помещениях, вывешиваются на улицах. Такой пример мы имеем с плакатами-отчетами Моссовета. Результатом такой ошибки является то, что этот плакат на улице пропал и своего назначения не достиг.

Вот три основных недостатка в нашей работе с плакатом, — недостатки, кстати сказать, легко устранимые при условии внимательного отношения к этому делу со стороны как редакторов, художников, издательств, так и политико-просветительных организаций и учреждений. О времени издания плакатов мы не говорим по той причине, что особых погрешностей не наблюдается, за исключением двух-трех случаев.

---

[1] Плакат «Враги и друзья СССР», изд. АХР.

Какой же характер имеет плакат, изданный в истекшем году? Прежде всего, доминирует плакат реалистический, в отдельных случаях использующий приемы карикатуры. Затем, наш плакат в массе своей все еще продолжает оставаться увеличенной иллюстрацией, недостаточно широко используются специфические формы уличного рисунка, цвета и вообще композиции. Роль фото-монтажа в агит-плакате в 1928 г. была весьма незначительной. Решительно преобладал плакат, рисованный от руки. Фото-монтаж нашел свое применение в наглядных пособиях (напр. в 4 плакатах, изданных АХРом по истории ВКП(б) и Коминтерну) [1]. Имеются ли достижения и значительные технические новшества в изобразительной технике агитплаката? На этот вопрос следует ответить отрицательно. Слабое участие первоклассных мастеров плаката (Моора, Дени, В. Лебедева, Черемных и др.), а также художников, связанных с графикой, не могло не отразиться на состоянии этой области агитационной и художественной работы.

Кино-плакат. Постановка в 1927 г. фильмы «Октябрь» Эйзенштейна потребовала издания целой серии кино-плакатов. И надо сказать, что многие из них были сделаны ярко и талантливо. Из обычной рекламы эти кино-плакаты превратились в прекрасный агитационный материал (напр., Ленин на броневике — плакат с надписью «Октябрь» и вкомпанованными в него фигурами матросов и красногвардейцев и др.). Крайне слабый выпуск революционных фильм в 1928 г. не мог не отразиться на характере кино-плаката.

Естественно, что кино-плакат пошел в тематическом отношении по линии наименьшего сопротивления. Большинство плакатов ограничилось изображением портретов действующих лиц в кино-картинах. Так, портрет Монти-Бенкса изображен на плакате к фильме «Настоящий джентльмен», Гарольд Ллойд к «Доктору Джеку», Хохлова к «Ваша знакомая», Женни Юго к «6 девушек ищут пристанища» и т. д.

Другая группа плакатов наряду с портретами основных действующих лиц имела и кадры из самой фильмы (напр.

[1] Исключение составляет плакат МОПРа «На помощь жертвам белого террора в Китае» работы худ. Буланова.

Кино-плакат, иллюстрирующий характерный прием вмонтирования фотографий действующих лиц

«Законы шторма», плакат худ. Руклерского к фильме «6 девушек ищут пристанища»). Особо стоят плакаты к культур-фильмам, напр. к картинам «Спартакиада», «Химическое оружие», «Крыша мира» [изображение сцены из экспедиции на Памир или отдельные моменты (исполнение от руки) из фильмы (газоубежище, милиционер с противогазовой маской и т. д.)]. В качественном отношении эти плакаты уступают рекламе художественной фильмы. Счастливое исключение составляет плакат худ. Стенбергов «Симфония большого города», где художники, отказавшись от натуралистических приемов, так свойственных плакату к культур-фильме, дали несколько абстрактный рисунок, изображающий мужскую голову с объективом, радио-рупором, и графически мало удачный плакат худ. Длугач к картине «Подвиг во льдах».

В целом кино-плакат в истекшем году, несмотря на свои технические преимущества перед агит-плакатом, в идеологическом отношении не представляет ценности. Если бульварщина, потрафление вкусам мещанства в 1928 г. кино-плакатом в значительной мере были изжиты, то использование этого плаката как известного революционизирующего нашу улицу средства было крайне слабым. Совмещение задачи рекламной с агитационной должно быть выполнено кино-плакатом если не каждый раз, то в большинстве случаев. В техническом отношении преимущества кино-плаката перед агитационным заключаются прежде всего в применении более условной, обобщенной, а отсюда и более плакатной формы, во внесении значительно более разнообразной и яркой окраски, так свойственной улице, наконец, для кино-плаката не является редкостью выходить в двойном размере (в 2 листа).

Л у б о к. Преобладающей темой советского лубка является гражданская война и Красная армия. Лубок откликнулся на колчаковщину, на немецкую оккупацию Украины, на махновщину, на борьбу сибирских партизан, на ледяной поход Балтфлота и т. п. Второй темой по количеству лубков является быт деревни. Сюда входят лубки, изображающие электрификацию деревни, проводы в Красную армию, самолет в деревне, красноармейца на побывке, ликвидацию неграмотности, сцены в загсе, книгоношу и т. п. Некоторое количество

Кино-плакат работы худ. бр. Стенберг

лубков имеется и для молодежи, здесь темами взяты: «Вожатый», «Увлекся» (пионер удит рыбу и читает журнал), «Игра в красных и белых», «Октябрята». Слабее охвачена лубком тема «быт народностей». Крайне слабо и однобоко представлен быт города и рабочего класса.

Кроме того, имеется небольшое количество лубков, изображающих В. И. Ленина, М. И. Калинина и др.

Когда начинаешь изучать тематику современного лубка, то прежде всего убеждаешься в том, что основные политические задачи не получили своего отражения. Так, нет лубков по вопросам коллективизации сельского хозяйства, труда и быта пролетариата, антирелигиозной, антиалкогольной пропаганды, а также по агропропаганде и поднятию урожайности. Вместо этого у нас преобладает изображение крестьянского быта чрезмерно идеализированного, трактованного по всем правилам сусального народничества. На сенокосе группа крестьянских девиц сидит и мечтательно слушает гармонь, карусель с веселящимся крестьянством, сцена у изгороди, изображающая группу крестьян, будто бы провожающих своего делегата на съезд и т. п. Если в деревенских лубках имеется какой-то, хотя и весьма отдаленный намек на трудовую жизнь крестьянства, то этого никак нельзя сказать о лубках, изображающих быт города. Вот названия лубков: «Народный праздник в Москве», «Иллюминация в Москве», «Парад на Красной площади» и т. п. Рабочий изображается отдыхающим, пьющим в Кисловодске нарзан или купающимся в Алупке (лубок с надписью «Слесарь Митька Голопупкин на купанье в Алупке, а текстильщик Митрофан в Кисловодске пьет нарзан»). Словом, ни в одном из изданных в 1928 г. лубков город с его трудовым бытом не получил отражения. Ахровский лубок (о нем и идет речь) благодаря неудачно подобранным сюжетам и их трактовке способствует укреплению у крестьянства «ревности к городу». Аналогичную картину представляет лубок, рисующий быт народностей. Здесь и «Кавказский танец», и «1 мая у самоедов», и «Украинский базар» (с флиртующими и веселящимися украинцами и украинками) и т. п. Характерно то, что и трудовой процесс (сбор винограда в Крыму) преподносится в праздничных, сугубо театральных тонах.

Вершиной пошлости является лубок для молодежи. «Классический» пример — «Вожатый» (с карт. худ. Герасимова) — девушка, изображенная в подчеркнуто-вызывающей позе. Лубок этот напоминает обертку для душистого мыла. Но и другие «детские» лубки не лучше. Взять хотя бы лубок «Игра в красных и белых», с такой «бесподобной» надписью — «Буденки здесь, погоны там, ребята стали по местам», или «Увлекся» (раб. худ. Христофорова).

Дешевый сентиментализм, подделка под «творчество» Элизы Бем — вот то, что об этом типе лубка можно сказать. О военном лубке распространяться много не приходится. Как издания Гиза, так и АХРа, страдают одним общим недостатком — слепым подражательством сытинскому лубку. В военном лубке нетрудно найти перепевы из «Турецкой кампании», «Подвигов Кузьмы Крючкова» и т. п. Конечно, никакого намека на раскрытие героики гражданской войны нет. Таким образом и в отношении тематики и содержания изданные лубки в большинстве своем крайне слабы, агитационно-пропагандистская их роль ничтожна, а в отдельных случаях просто вредна (лубок о городе и детский). В изобразительном отношении лубок в значительной своей части является репродукцией с картин. Наряду с этим были попытки возрождения старого народного лубка, но из этого ничего полезного не получилось, кроме сплошного стилизаторства и архаичности художественной формы, чуждой современной деревне. Надо отметить многотиражность лубка. Так, некоторые из них разошлись в 200 тысячах экземпляров. Лубок — портрет В. И. Ленина достиг реккордного тиража в 12 миллионов. Такой высокий тираж лубков свидетельствует об огромном спросе со стороны крестьянства на дешевую по цене репродукцию с новым советским содержанием. Это обстоятельство должно с особой энергией заставить наши издательства взяться за работу над лубком. Объявленные в 1928 г. как АХРом, так и Госиздатом, конкурсы на лубки являются одним из тех средств, которое сможет оздоровить эту важную область изо-искусства. Надо сказать о том, что начатая впервые в 1927 г. работа по созданию нового лубка в истекшем году получила широкий размах. Количество лубков достигло по издательствам РСФСР примерно 100 названий.

В заключение следует остановиться на состоянии торговой рекламы. Как уже отмечалось в начале статьи, наиболее недоброкачественной в отношении идеологическом и художественном является реклама парфюмерных товаров. Эта оценка остается без изменений и для изданий рекламы в 1928 году. Те же дамские головки с ослепительными белыми зубками и розовыми щечками (реклама Хлородонта, различных кремов и т. п.). В целом, после известных постановлений партийных и советских органов о сокращении расходования средств на рекламу, торговая реклама в 1928 г. резко снизилась. Исключение составляет реклама сберкасс, журналов и приложений к ним (напр. в приложении к «Огоньку» интересной является реклама Госиздата). Реклама о журналах «Всемирный следопыт», «30 дней» — может быть отнесена к наиболее удачным.

Подводя итоги, мы должны констатировать, что агитационно-пропагандистский плакат за 1928 г., не обслуживший ряда важнейших политических вопросов, в отношении художественной формы снизился. Кино-плакат имеет бесспорные достижения в смысле поднятия квалификации мастерства, а также в смысле сокращения идеологически-неприемлемых элементов (эротика, порнографичность); но все же он продолжает итти в значительной мере по линии наименьшего сопротивления, ограничиваясь по преимуществу изображением кино-героев.

Лубок, выросший количественно, в качественном отношении (идеологическом и художественном) является неудовлетворительным.

Резко сократившаяся в истекшем году торговая реклама имеет достижения по линии рекламирования журналов.

Таков итог.

Необходимо: 1) пересмотреть кадр как редакционных аппаратов издательств, так и художников, работающих по плакату; 2) добиться привлечения к этой отрасли изо-работы молодых художников из числа окончивших Вхутеин; 3) поставить систематическое рецензирование издаваемых плакатов как на страницах газет, так и журналов. Плакату и лубку должно быть уделено больше внимания со стороны советской общественности.

КРИТИКА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

А. МИХАЙЛОВ

Мы не будем останавливаться здесь на самой проблеме критики как особой отрасли науки об искусстве, призванной быть прежде всего орудием практической ориентации массового потребителя в художественной продукции, а также воздействия на производство и художников в интересах приближения их деятельности к задачам конкретного обслуживания потребностей определенных социальных групп. Проблема уточнения задач пролетарского сектора нашей изо-критики вызвала в последнее время ряд печатных выступлений. Наиболее правильное разрешение она получила, по нашему убеждению, в статье т. Маца [1].

[1] Маца И., Основные вопросы художественной критики, «Советское искусство», 1927, № 7 (см. также статью Федорова-Давыдова А., Задачи и методы критики в области пространственного искусства, «Советское искусство», 1928, № 5).

Но эти общие задачи изо-критики в разные периоды нашего развития конкретизируются по-разному. Изо-критика не должна стоять на месте — она должна быть актуальной в смысле чуткости к политическим лозунгам дня, распространяющимся и на искусство. Так, если мы сейчас имеем тенденции к оживлению и усилению антипролетарских сил в искусстве, то задачей изо-критики является организация борьбы с ними, вскрывание их классовой враждебности и объективной направленности против пролетариата. С другой стороны, плоха та критика, которая ограничивается лишь констатированием и репортерством, говорит лишь о существующем, а не должном и нужном, ибо задача критики заключается не только в том, чтобы объяснить искусство, но и помочь изменить, перестроить его.

Если подходить к советской изо-критике с подобными требованиями, то сразу станет ясным, насколько она в подавляющем большинстве далека от их выполнения. «Критика критики» нам в силу этого нужнее, нежели хроника критики.

Недовольство изо-критикой со стороны художников и полная почти оторванность ее от массового потребителя искусства достаточно общеизвестны. Суровый приговор изо-критике был очень энергично и четко сформулирован т. Тоотом в анкете, проведенной журналом «На литературном посту». Он указывает на «отсутствие в критике научно-марксистской постановки, отсутствие объективной оценки художественных произведений, незнание массового потребителя искусства; вместо руководства — подчинение определенным и временным настроениям» (конъюнктурность) [1]. Все это в большинстве случаев верно.

Если мы будем рассматривать продукцию изо-критики в классовом отношении, то бросится в глаза явное преобладание в ней ориентации на мелкобуржуазного потребителя и на отсталые формы художественной практики. У нас сейчас необычайно остро стоит вопрос о массовых формах искусства, которые быстро возрастают, а в это время критики почти исключительно заняты писанием рецензий о выставках, устраиваемых в лучшем случае для нескольких тысяч посетителей. С другой стороны

[1] «На литературном посту», 1928, № 9, с. 46.

приобретает громадное — при нашем темпе строительства в особенности — значение проблема советской архитектуры жилого дома, а критики фиксируют свое внимание на станковой живописи. Таких примеров можно набрать много. О переустройстве и положении художественных музеев появилось лишь несколько эпизодических статей. Подобные явления нельзя конечно признать нормальными. Возможности подобного освещения наиболее актуальных вопросов имеются—почти любая газета и журнал имеют отдел искусства. Они используются однако не по назначению. Рабочего интересует вопрос о художественном оформлении его жилища, клуба, массовых формах искусства, которые до него дойдут в виде бытовых вещей, лубков, фотографии, обложек массовых журналов, рисунков на тканях и т. п., а не анализ оформления уникумов, предназначенных для квартиры буржуа и мецената. Между тем, если статьи на эти темы в наших газетах (в частности «Известия» и «Правда») и журналах и появляются, то весьма редко, в виде общих, вне-конкретных рассуждений. Мы не хотим сказать, что о выставках не надо писать совсем, нет — писать надо, но соблюдая известную пропорцию. Ведь нетерпимо то положение, когда о выставках живописи написаны за год сотни статей, а о рабочем университете по искусству (Ленинград) — всего лишь одна короткая заметка [1]. Особенным пристрастием к «выставкам» отличаются такие распространенные газеты, как «Правда», «Известия», в значительной мере «Вечерняя Москва». В самих обзорах выставок преобладает или безграмотно-репортерский характер, или формализм, прикрытый попытками упрощенных социологических обоснований. Как правило — в массовой печати марксистской критики почти нет. «Комсомольская правда» является в этом отношении счастливым исключением. Это обстоятельство усугубляется тем фактом, что обычно изо-отдел газеты персонифицируется в лице одного какого-нибудь критика и служит надежным и неизменным вместилищем его единоличной продукции со всеми

[1] Двинский М., Рабочий университет по искусству, «Вечерняя Москва», 1928 г., 19/X. Интересно здесь же отметить, что Всесоюзная конференция современных архитекторов (ОСА), имевшая большое значение вообще, прошла мимо внимания критики и печати.

достоинствами и недостатками. Бывает часто, что личные вкусы воспринимаются как линия партийного или советского органа. На деле же не существует отдела искусства «Известий», а существует «Уголок» Рогинской или Варшавского (ЧИП) и др. Такая «монополистическая» система убивает общественный смысл критики. Мы должны стремиться к втягиванию в обсуждение вопросов искусства широких кругов трудящихся, к созданию художкоровского движения, к коллективному высказыванию на страницах печати, а не к замкнутому профессионализму. Таким образом большинство критической продукции, как правило, посвящены выставкам. Этой традиции не могут избегнуть даже вновь организующиеся журналы. Здесь можно указать на «Революцию и культуру», где выставочные обзоры доминируют. Интересно в связи с этим отметить следующий факт: в Ленинграде уже в течение ряда лет ведется большая работа по линии кружков ИЗО рабочих клубов. Эта работа необычайно интересна и актуальна как по своим методам, так и по результатам, во многом отвечающим конкретным запросам рабочего клуба, без снижения формально-идеологического уровня. Как это ни странно, но критика ничего до сих пор не сделала, чтоб помочь изо-кружкам в их работе, привлечь к ней внимание советской общественности [1]. И только, когда осенью 1928 г. открылась выставка рабочих изо-кружков и мастерских ИЗО Облполитпросвета (в Русском музее), то все журналы и газеты не замедлили дать о ней отзывы [2]. Этим наглядно демонстрируется, как традиционная выставка вытесняет из поля зрения наших изо-критиков другие более важные участки художественного фронта. О работе и опыте московских изо-кружков мы тоже ничего не знаем. За весь истекший год мы могли бы назвать разве только

---

[1] Исключение составляет небольшая статья руководителя изо-кружков М. Бродского, напечатанная в «Комсомольской правде» 14/VII 1928 (Опыт ленинградских изо-кружков). См. также номер этой газеты 24/XI, где целая страница посвящена изо-кружкам.

[2] См. напр. «Правда», 29/IX 1928; «Известия», 23/VIII 1928; «Красная панорама», 1928, № 42 (В. Воинов); «Красная нива», № 40 (Э. Голлербах); «Жизнь искусства» № 45 (С. И.). Обстоятельная информация о работе изо-кружков и выставке дана в книге «Искусство рабочих», Л., 1928.

заметку Л. Литвиненко «К кризису изо-работы в клубе» [1], не получившую сколько-нибудь приметных откликов на поставленные в ней тревожные вопросы. А между тем почти все критики охотно соглашаются с тезисом, гласящим, что процесс строительства художественной культуры пролетариата неосуществим вне развития массового изо-творчества.

Возьмем другой пример: у нас сейчас необычайно быстрым темпом возрастает производство лубочных картин, тираж которых в отдельных случаях доходит до 200 тыс. экземпляров. Можно без преувеличения сказать, что для многомиллионного крестьянского населения лубок является пока-что единственно доступной формой искусства. Но эта огромная продукция страдает идеологическими недостатками и рутинностью форм. Казалось бы, наша изо-критика, представляющая советскую общественность, должна была уделить этому фронту особое внимание — подвергнуть разбору отдельные лубки, организовывать общественные суды над ними через соответствующие органы печати, связаться с организациями, занимающимися их выпуском и т. д. В действительности дело ограничилось тем, что за год мы имели всего д в е с т а т ь и о лубках (в столичной прессе) т. Курелла и Рогинской [2]. Если сравнить с этим количество отзывов, данных, скажем, по поводу выставки Кончаловского или французского искусства (Москва), то последних окажется в несколько раз больше. Интересно в связи с этим привести некоторые цифровые данные. За год (1928) в отделе искусства «Известий» было напечатано: около 35 обзоров выставок (живописи преимущественно), 2 статьи по общим вопросам развития живописи, 2 статьи об архитектуре (по поводу конкурса на здание Ленинской б-ки), 1 — о лубке, 1 — об искусстве быта, 1 — о полиграфии, 1 — о текстиле

[1] «Правда», 21/VI 1928. м. также заметку о Благовещенском коллективе/ИЗО в «Рабочей Москве» 9/XII 1928 г.

[2] К у р е л л а А., Какой нам нужен лубок, «Вечерняя Москва», 6/VII 1928, и Р о г и н с к а я Ф., Советский лубок, «Известия», 17/VI 1928; кроме этого, надо упомянуть статью Г у т Л., Проторенной дорожкой, «Жизнь искусства», 1928, № 50. Уже в 1929 г. этому вопросу было посвящено еще 2 статьи: М а с л е н н и к о в а Н., Как не надо издавать лубки, «Книга и революция», 1929, № 1, и Р о г и н с к о й Ф., Советский лубок, «Красная нива», 1929, № 2.

и т. д. Интересные данные могли бы также дать некоторые журналы: «Новый мир» печатает исключительно обзоры выставок; «Красная панорама» — обзоры, статьи об отдельных художниках «мастерах» и юбилейные статьи; «Прожектор» — обзоры некоторых «особо-интересных» выставок и т. д.

В лучшем положении «Правда», где хоть редко, но ставятся вопросы архитектуры [1], и массового искусства [2], — «Вечерняя Москва» [3]. Но то, что они делают, явно недостаточно. Если еще архитектура имеет специальные журналы («Современная архитектура» — С. А.; «Строительство Москвы»), где можно поднимать те или иные вопросы, то массовое искусство остается совершенно за бортом нашей печати.

Вот почему надо особенно отметить инициативу «Комсомольской правды», решительно отказавшейся от салонных традиций и замкнутого профессионализма, излюбленных изокритикой. «Комсомольская правда» проводит систематический смотр массовой художественной продукции [4], организует вокруг этих вопросов передовую комсомольскую, партийную и советскую общественность. В своего рода программной статье т. Курелла, начиная эту кампанию, писал: «Газета у нас из органа информации или созерцания стала давно рычагом организованного вмешательства масс во все вопросы нашей хо-

---

[1] См. «Правда», 16/VI — Я. Т. Д., Вопросы архитектуры; 14/VII — Аркин Д., В поисках новой архитектуры; 6/X — арх. Фридман, Больше внимания архитектуре; 13/X — Аркин Д., К приезду Корбюзье; 2/XI—А. Б., Архитектура и общественность. В последнее время «Правда» декларировала необходимость массовой дискуссии по основным вопросам строительства художественной культуры пролетариата. Если это будет осуществлено, то физиономия отдела ИЗО «Правды» несомненно изменится к лучшему (см. «Правда», 25/XII 1928 — Дубовский. На художественном фронте).

[2] См. напр. Курелла А., Связь художников с массами, «Правда», 30/I 1928; Аркин Д., Художник и производство, 1/IV 1928; В. М., Культурная революция и гумовская скульптура, 24/VI 1928; Я. Тугендхольд, О художественном оформлении клубов, 16/IX 1928 и др.

[3] Напр. ст. Гинзбурга М. —Об архитектуре, «Вечерняя Москва», 22/VI; Маца И., Что же делать художнику, 21/III 1928; ряд статей т. Курелла, статьи о клубе, массовых празднествах и др.

[4] См. «Комсомольская правда», под рубриками — «Искусство в массы» и «Что они продвигают» за 1928 г. — 9/VI; 16/VI; 23/VI; 30/VI; 7/VII; VIII; 18/VIII; 29/IX; 20/X.

зяйственной, политической, социальной и культурной жизни. Только к искусству печать сохранила старые отношения: газета «информирует», дает «отчеты», «обзоры», одним словом, плетется в хвосте событий» [1].

Приводимые нами данные вполне подтверждают такой вывод. «Комсомольская правда» сумела избегнуть общей участи, фиксируя внимание на массовом искусстве, проблеме художественного оформления нового быта, новой архитектуры, массовых празднеств и т. д. Она провела кампанию против антипролетарских форм в искусстве, против реакционных методов художественного образования, и эта кампания дала несомненные успехи.

В порядке обзора изо-критики необходимо будет отметить ее ограниченность и в другом отношении. Она проявляется в полной незаинтересованности и неосведомленности в вопросах развития искусства на Западе и в национальных областях СССР. Что касается искусства современного Запада, то здесь изо-критика ограничивается продолжением некритического преклонения перед французским искусством, фиксируя свое внимание лишь на живописи. Но лозунг критического усвоения художественного наследства буржуазии особенно в периоде развитого индустриализма диктует нам необходимость обращения к искусствам наиболее передовых в этом отношении стран. Их опыт и достижения нами еще не учтены, ибо господствующая мелкобуржуазная критика неспособна этот опыт понять. Точно так же мы не знаем художественной жизни Украины, Кавказа, Средней Азии. В пределах каждого национального объединения идет непрерывный процесс становления новой художественной культуры, осложняющейся борьбой со старыми, непрогрессивными традициями; обо всем этом мы ничего не знаем, ибо искусству национальных областей и республик СССР в печати уделяются лишь изредка жалкие строки [2].

---

[1] Курелла, Искусство масс, «Комсомольская правда», 30/VI 1928.

[2] Можно назвать эпизодические заметки: С. К. Д., Советское искусство в Монголии, «Известия», 12/IX 1928; Варич С., 1-я Всеукраинская выставка рабочих горняков, «Правда», 18/V 1928; Тугендхольд, За пять лет, «Правда», 3/VII 1928; Искусство народов СССР, «Красная нива», 1928, № 28, и статью Врона И., Пути соврем. украинских исканий, «Революция и культура», 1928, № 13.

Летом 1928 г. в Харькове завязалась длительная дискуссия, а затем и открытая борьба через диспуты — по поводу постройки здания почтамта архит. Мордвиновым [1]; оживленную дискуссию вызвали вопросы архитектуры в Закавказье [2]; в Азербайджане впервые организовалось художественное объединение молодежи (МХА), проведшее значительную работу; можно было бы назвать еще ряд фактов, о которых необходимо говорить, но о которых молчит наша изо-критика. Выше уже говорилось, что в подавляющем большинстве изокритика до сих пор обслуживала чуждые пролетариату социальные группы — в основном мелкобуржуазные. Она поэтому охотнее всего занималась и занимается пропагандой не массового искусства, необходимого трудящимся, а индивидуалистически-камерного. Она фиксировала свое внимание не на клубе, а на выставке, не на лубке и оформлении массовых книг, а на уникальном рисунке или отсталых графических формах, не на борьбе классовых сил в искусстве, а на творчестве отдельных художников, беря их изолированно от социального окружения.

При более внимательном анализе изо-критики ее классовая диференциация вполне подтверждает эти выводы.

Прежде всего мы имеем группу критиков буржуазной ориентации, целиком стоящих на позиции идеалистической эстетики, внесоциального рассмотрения искусства. Классовые требования по отношению к искусству для них абсолютно чужды, так же, как чужды им и новые формы искусства .Хотя эта часть критики непосредственно с массовой печатью почти не связана, тем не менее ее воздействие на основной массив нашей критики мелкобуржуазной и попутнической — значительно.

Апология «аполитичности», консервативности и реакционности, дискредитация марксистского метода и пролетарского искусства, отыскивание «духовных» начал, окружение творчества таинственной завесой, раздвигающейся только для «посвященных» и «избранных» — вот типичные черты этой части

[1] См. «Харьковский пролетарий», июль — август 1928. Краткое изложение — «Правда», 2/XI 1928, «Архитектура и общественность».

[2] См. «На рубеже Востока», 1928, № 8. Вопросы эти поднимались также на страницах газет Закавказья.

изо-критики. Всякие метафизические категории выдвигаются в качестве первоосновы искусства. Голлербах, оправдывающий творчество Головина и с удовлетворением отмечающий, что последний «остался в своем царскосельском уединении непричастным социальным сдвигам, остался глухим к грохоту разрушающихся миров», ибо «дух красоты блаженной и бессмертной оберегает своих служителей от злобы дня» [1], Эфрос, жалеющий о том, что эмигрантское искусство (которым при его содействии была заполнена выставка современного ф р а н ц у з с к о г о искусства в Москве) находится в Париже, а не СССР [2], аплодирующий формированию «маленьких» академиков в ОСТе [3],—вот конкретные примеры правого фланга изо-критики. Она находит свой приют в академиях, музеях и ученых обществах, через которые пробирается в печать. Так например весьма показателен тот факт, что в течение ряда лет в журнале «Печать и революция» печатались статьи, посвященные мастерам наиболее чуждого советской действительности сектора нашего графического искусства. Эпигоны «Мира искусства», идеализирующие дворянско-бюрократический Петербург, воскрешающие уголки барской культуры и в то же время реакционные в технике, — они всякий раз встречали своих усердных апологетов [4], а молодой советской графике в то же время не посвящалось ни строчки. В последнее время делаются также нередкими попытки оправдать творчество целиком оставшихся в прошлом и чуждых революции художников. Такие попытки принимают в известных случаях характер хорошо организованной кампании. Особенно это заметно на примере с Богаевским. В своем предисловии к каталогу выставки «Жар-Цвет», посвященном Богаевскому, А. Г. Габричевский — один из наиболее последовательных представителей формальной школы — доказывает, что искусство Богаевского — это новая,

---

[1] Г о л л е р б а х Э., А. Я. Головин, изд. Академии художеств, Л. 1928, с. 84—85.

[2] Современное французское искусство. Каталог выставки, 1928, с. 34.

[3] Э ф р о с А., На выставке ОСТа, «Прожектор», 1928, № 20.

[4] Эти статьи в 1928 г. были изданы отдельной книгой: «Мастера современной гравюры и графики», под ред. Вяч. Полонского.

желанная классика, что оно сыграет большую роль в создании зарождающегося нового стиля. Автор несколько подчеркивает, что искусство Богаевского «создается вдали от шума и суеты художественной злобы дня» во имя служения «образу как некоему объективному заданию, объективному закону и объективной полноте совершенства, — т. е. во имя красоты» [1].

Мы уж не приводим здесь рассуждений автора о «душе» Киммерии, о вечных категориях одухотворяемой природы, столь характерных для идеалиста-метафизика, который научную критику художественного факта подменяет «лирическими» излияниями. Вот как, например, рассуждает Тарабукин в своей статье «Художественный образ в искусстве Богаевского»: «Целый цикл композиций посвящен Богаевским ночам. И мнится, что это — та длительная и зловещая тьма, которая наступит в последний период существования земли как планеты»... [2] И далее: «Образ его (Богаевского. — *А. М.*) искусства равно близок всякой эпохе, всякой культуре. Над стогнами времени и пространства поставила его искусство избранная им тема судьбы и образ времени» [3] (подчеркнуто везде мной.—*А. М.*).

Какие уж тут могут быть разговоры о социальной значимости советской действительности, если речь идет о космических категориях и гибели мира! «Пейзажная живопись Богаевского — это целый мир, подчиненный особым законам развития», говорит Голлербах [3]. Да и критики научной, по мнению наших «эстетов», быть не может. «Подлинное искусствознание — «веселая наука», основанная на радости созерцания и презирающая всякое резонерство». Критик должен быть вожатым, организатором путешествия в прекрасное — так формулирует это Голлербах [4]. Ему вторит Тарабукин: художественный образ «доступен художнику, а не исследователю, поэту, а не ученому». Исследователь... «поставлен в мучитель-

---

[1] Выставка картин о-ва художников «Жар-Цвет» (Каталог) М. 1928. Габричевский А., Искусство К. Ф. Богаевского, с. 3, 4, 15.

[2] «Искусство», журн. ГАХНа, т. IV, кн. 1—2, 1928, с. 47, 51.

[3] Голлербах Э., Пейзаж Киммерии, «Красная нива», 1928, № 26.

[4] Голлербах, Э. М. П. Бобышов, «Живопись и театр», Л., 928, изд. Академии художеств, с. 31—327.

ные условия: в понятиях выразить невыразимое, показать могущее быть только внутренно созерцаемым, неслышимое заставить звучать, безграничное облечь в границы» (подчеркнуто всюду мною. — *А. М.*) [1].

Творчество художника и его оценка объявляются делом личным, а не общественным. Так, говоря о Тышлере, А. Эфрос уверяет читателя: «Ключа к ним (т. е. к картинам Тышлера — *А. М.*) нет ни для кого, кроме самого Тышлера. А раз так, то что нам до него? Его искусство — это его «личное дело» [2]. Интересно отметить, что в этом вопросе спотыкается часто и более прогрессивная группа изо-критиков. Представители ее непрочь тоже отмахнуться от общественно-классовой оценки и выводов указанием на «личное дело» [3]. Влияние правого крыла сказывается и в оценке ряда художественных фактов. Так символика Петрова-Водкина («Смерть комиссара», «После боя») объявляется критикой крупнейшими и единственными за все годы революции «глубоко революционными полотнами» [4]. В своем некрологе о Ф. Штуке — явном упадочнике и мистике — Вс. Воинов пишет, что «эта безобидная сказочность воспринимается как вполне уместная в искусстве символика, придающая известную привлекательность и даже большую убедительность чисто материальным вещам и явлениям жизни» [5].

Правый сектор изо-критики тесно связан с правым сектором изо-искусства. А так как в последнее время этот правый сектор активизирует и укрепляет свои позиции с целью наступления

---

[1] «Искусство» кн. 1—2 (т. IV), с. 43 и сл. ст. Тарабукина.

[2] Эфрос А., На выставке ОСТа, «Прожектор», 1928, № 20.

[3] См. напр. статью Я. Тугендхольда. Искусство и современность, «Революция и культура», 1928, № 11. По мнению автора Тышлер «приходливое» явление в ОСТе не в силу объективной связанности с чуждыми социалистическому строительству общественными слоями, а в силу «детской болезни левизны». Но уж кого, кого, а Тышлера в сей болезни обвинить никак нельзя! Автор вполне солидаризуется с А. Эфросом, указывая на то, что «Тышлер слишком индивидуалистичен, чтобы представительствовать кого бы то ни было, кроме самого себя», т. е. перед нами то же «личное дело».

[4] См. Бабенчиков М., Художник К. С. Петров-Водкин, «Красная нива», 1928, № 36.

[5] Воинов Вс., Франц Штук (некролог), «Красная панорама», 1928, № 40).

против революционных и близких пролетариату группировок [1], то активизируется и соответствующая часть изо-критики. Одним из методов является здесь пропагандирование творчества соответствующих художников, при вытеснении из поля зрения советской общественности более передовых мастеров. Пишутся статьи о Зефирове [2], А. Яковлеве, приспособляющемся к обслуживанию вкусов и мировоззрения аристократии империализма [3], усиленно справляются всякие юбилеи, а обходится молчанием творчество таких хотя бы художников, как Дейнеке [4], Моор, Ряжский и др., подлинно близких пролетариату и актуальным задачам советской действительности. В то время как классовая борьба в искусстве обостряется, буржуазные и мещанские группы открыто наступают; критики уверяют нас, что борьба художественных обществ уменьшилась, что «в данную минуту чувствуется скорее стремление к объединению, чем тенденции к разъединению и обострению борьбы» [5].

Основные недостатки и в то же время основные характерные черты, присущие нашей изо-критике, свидетельствуют о том, что здесь преобладают представители мелкобуржуазных слоев. При всех своих хороших желаниях эта часть критики настолько еще пропитана традициями дореволюционного формализма и эстетизма и настолько тесно связана с камерными, индивидуалистическими формами мелкобуржуазной художественной практики, что лишь с большим трудом отдельные ее представители переходят на путь преодоления этого наследия и окружения.

Выше мы уже приводили целый ряд примеров того, что значительнейшая часть изо-критики не ориентируется на запросы пролетариата и не выполняет своей роли передового авангарда советской общественности на художественном фронте. Марк-

---

[1] Об этом см. в нашей статье о буржуазн. и мелкобурж. тенденц. в изо-искусстве, «На литературном посту», 1929, № 2.

[2] Грабарь И., Зефиров, «Красная панорама», 1928, № 50.

[3] Воинов Вс., А. Яковлев, «Красная панорама», 1928, № 27.

[4] Его творчеству посвящена одна только превосходная статья Д. Аркина в «Красной ниве», 1928, № 21.

[5] Грабарь И., Выставка ОМХ, «Красная панорама» № 16.

систский анализ художественной практики заслоняется моментами субъективного подхода и всякого рода упрощенством и вульгаризацией. Так, очень распространено утверждение, что материальная необеспеченность художников не позволяет им брать социальные темы и заставляет ограничиться натюрмортами и пейзажами [1]. Несостоятельность подобной аргументации слишком очевидна. Объективно она ведет к оправданию мелкобуржуазной ограниченности ряда художественных групп.

Методы нашей массовой изо-критики исключительно почти индивидуально-вкусовые и формальные. Даже такие высокоавторитетные органы общественной оценки искусства, как жюри, не выходят за их пределы. В статье, посвященной итогам совнаркомовской выставки и решению жюри, А. В. Луначарский указывает причины, послужившие основанием для невключения ряда произведений в число премированных. Для работы Штеренберга — «Рабочий и крестьянин» — таковыми оказались: «непривычность композиции» (точки зрения, группировки и т. д.), для «Первого заседания Совнаркома» Денисовского — «сухость этой конструкции и ее чрезмерная непривычность для глаза вместе с некоторой односторонностью» [2]. Если так рассуждает жюри, то чего же ждать от критики? Последняя в некоторых случаях вообще не «рассуждает», принимая все как должное и оправданное, с небольшими «примечаниями» о рисунке, колорите, или же туманными фразами о «современности» вообще [3].

Художественные группировки и направления не рассматриваются мелкобуржуазной критикой в плане их практического общественного значения и классовой природы. Когда пишут отзывы о выставке, скажем, ОМХа, то здесь идет речь

---

[1] См. Тугендхольд, О госуд. заказах, «Правда», 10/VIII 1928, и особенно—Хвойник, О совнаркомовской выставке, «Советское искусство», 1928, № 1. «Методы» критики Хвойника, беспринципной и антиобщественной, были хорошо вскрыты Е. Ярославским в его речи на I Всесоюзном съезде АХРР (см. «Известия» 20/V 1928).

[2] Луначарский А., Итоги выставки государственных заказов к десятилетию Октября, «Известия», 16/II 1928.

[3] Смотри ряд отзывов «Вечерней Москвы» (В. Л.), отзывы Варшавского в ЧИПе и др.

и о сезанизме и о других художественных предках ОМХа чуть не до десятого колена, но ни слова о его классовой направленности и общественной природе [1].

В течение истекшего года в изо-искусстве наметилось усиление наступления антипролетарских художественных групп и поправение художников-попутчиков. Ряд выставок продемонстрировал это. Например — «Бытие», давшее образец мещанства в искусстве [2]. А что говорили критики? Варшавский утверждал, что «в росте нашей художественной культуры... обществу художников «Бытие» принадлежит исключительное место», ибо «Бытие» сразу установило себя на правильной позиции, которая должна была вести к борьбе за идеальную форму и содержание в революционной картине»... [3]. Итак, группировка, обслуживающая мещанство, оказалась архиреволюционной. Другой пример такого же искажения подлинной значимости художественных фактов, дают статьи некоего А. Александрова в «Вечерней Москве». (Особо отметим его статью о X выставке АХР, дающую типичный пример не особенно грамотной апологии без намека на критическое отношение) [4].

В общем при нарастании реакционных тенденций в изо-искусстве мы имели в изо-критике не борьбу с ними, а их апологию, начиная с преклонения перед религиозно-штампованным и ремесленно-утонченным искусством палехских кустарей, восхваления реакционных ОМХа и «Жар-Цвета» [5], поощрительного отношения к «новому», более правому курсу ОСТа и кончая борьбой против левых групп. Надо также отметить

---

[1] См. напр. Рогинская, Художественная жизнь Москвы, «Новый мир», 1928, кн. 4.

[2] См. наш отзыв о ней в журн. «На литературном посту», 1928, № 12—13.

[3] См. Варшавский, 6-я выставка «Бытие», «Читатель и писатель», 1928, № 4—5.

[4] См. Александров А., От плаката к картине, «Вечерняя Москва», 21/III 1928.

[5] См. напр. Лобанов В., Показательная выставка (ОМХ), «Вечерняя Москва», 24/II 1928. Здесь правда отмечается, что «в их работах еще не звучит во всей полноте эхо нашей сложной, напряженной и выразительной эпохи», но эта общая фраза не изменяет факта некритического приятия ОМХовской продукции.

направленчество, распространенное в нашей изо-критике, т. е. оценку в интересах одной группировки.

Таким образом в основном мелкобуржуазная критика оказалась неспособной понять актуальные задачи советского искусства, не сумела она также и увязать вопроса художественной практики с общими политическими проблемами и конкретными запросами пролетариата. Дело ограничилось отдельными попытками, но они не шли далее лозунгов приспособления мелкобуржуазных камерных форм к обслуживанию пролетариата. Банкротство мелкобуржуазной критики особенно четко демонстрируется именно в наши дни, когда лозунг художественной реконструкции выдвигает вопрос о переходе к новым формам и методам художественной практики. Поставленная перед необходимостью выбора между старым и новым, мелкобуржуазная критика под давлением выдвинувших ее социальных групп старается спасти старые, регрессивные формы искусства и оправдать их, чуждый пролетариату, идеологический эффект при помощи дискредитации новых более прогрессивных форм и левых художественных групп. Для выполнения этой задачи она маскируется иногда в одежды марксизма. Прекрасной иллюстрацией подобных тенденций могут служить последние выступления т. Рогинской. Довольно бесцеремонно вульгаризируя некоторые марксистские положения, которые служат ей для прикрытия типичной мелкобуржуазной эклектики [1], Рогинская в то же время во что бы то ни стало стремится общественно опорочить такие художественные группы, как «Октябрь», впервые взявшие четкую классовую ориентацию и поставившие целью обслуживание потребностей пролетариата.

В своей статье «Вопросы современного искусства» [2] Рогинская, задаваясь вопросом о причинах этюдно-пейзажного

---

[1] См. напр. ст. «Искусство современной Франции», «Известия», 22/IX 1928, где вульгаризовано положение Плеханова о теории «искусства для искусства», которое распространяется автором на все искусство довоенной Франции, что конечно явно неверно. См. также «Вопросы современного изо-искусства», «Известия», 5/IV 1928, где вульгаризовано марксистское понимание художественного развития.

[2] См. «Известия», 28/XII 1928.

засилья в группировках художественного молодняка (Рост и ОМАХР), приходит к выводу, что «здесь безусловно сыграло печальную роль выступление определенной группы критики, объявившей реалистическое искусство «мещанским» и связывающим волю пролетариата». Так как цитируемые слова взяты из декларации «Октября» (которую, кстати сказать, наша критика и в том числе Рогинская оказалась бессильна обсудить по существу), то выходит, что именно «Октябрь» — виновник «правых» настроений в живописи. Зато весьма мягко относится она к академизму, который по ее утверждению «никого за собой не ведет» и, значит, не требует особого внимания. Между тем, ей прекрасно известно, что академизм ведет за собой пока что Академию художеств, ряд других школ и сильно чувствуется в художественной практике. И, наконец, Рогинская, в интересах дискредитации «Октября», искажает факты, ибо в декларации отрицается «мещанский реализм эпигонов, реализм застойного индивидуального быта, пассивно-созерцательный», а не реализм, нужный пролетариату [1]. Объективная направленность подобной критики ясна — через опорочивание перед советской общественностью подлинно близких пролетариату группировок и их практики [2] оправдать мелкобуржуазные формы искусства.

Против этого необходимо бороться, ибо здесь наиболее осязательно проявляется то примиренчество, которое, затушевывая и оправдывая правые тенденции в изо-искусстве, старается натравить общественное мнение на левые группы [3].

Нам осталось теперь остановиться кратко на марксистском секторе изо-критики. Он еще довольно малочислен. Но и здесь за истекший год произошли заметные сдвиги. Мы уже указывали на ту роль, какую сыграла «Комсомольская правда».

---

[1] См. Декларацию объединения «Октябрь», в разделе хроник».

[2] Этому посвящена другая статья Рогинской: «Вопросы современного искусства» (о бытовой художественной культуре), «Известия», 19/X 1928.

[3] Тов. Рогинская неоднократно выступала с заявлениями о том, что правые тенденции в живописи и значимость реакционных группировок выдумывается и раздувается частью (марксисткой) критики и что гораздо вреднее классово-заостренная позиция «Октября» (напр. на диспуте в Комм. академии 27/XI 1928).

С ее помощью марксистская критика впервые связалась крепкими узами с пролетарской общественностью. Работа, проведенная марксистской критикой за это время, весьма показательна. Начиная с диспута в Коммунистической академии весною 1928 [1], где марксисты-критики предложили на обсуждение художников и передовой общественности широко развернутый анализ современного советского искусства и задач, которые оно должно выполнить в целях конкретного обслуживания потребностей социалистического строительства, начиная с активного участия в организации художественного объединения «Октябрь» и кончая энергичной борьбой против наступления реакционных групп на фронте искусства — марксистская критика за истекший год выступала действительно активным организатором художественной практики в интересах пролетариата [2]. В противовес задачам эстетического украшения замкнутого быта — она выдвинула лозунг художественного оформления конкретного клуба (что теперь осуществляет МГСПС); в противовес уникальности и кустарничеству — массовое производство художественно-бытовых предметов при помощи современной техники; в противовес гегемонии станковой живописи — архитектуру, группирующую вокруг себя живопись и скульптуру; методам живописного оформления противопоставлены были методы конструктивности и диалектического подхода. Марксистская критика разрушила также легенду, порожденную в интересах оправдания мелкобуржуазного эстетического сознания и искусства, — о том, что искусство эпохи зрелого индустриализма не имеет в себе ничего положительного с точки зрения пролетариата, и тем самым подняла

---

[1] См. «Искусство в СССР и задачи художников», изд. Коммунистической академии, 1928. См. особенно доклад т. Маца.

[2] Здесь надо особо отметить обширную и плодотворную организационную и критическую деятельность т. Куреллы. В своих многочисленных печатных выступлениях («Комсомольская правда», «На литературном посту», «Жизнь искусства», «Революция и культура», «Молодой большевик», «Правда», «Вечерняя Москва» и др.) т. Курелла неустанно пропагандирует марксистское понимание искусства, практически ставя и разрешая в то же время вопросы строительства пролетарской художественной культуры. Ряд московских марксистов-критиков группируется при секции Литературы и искусства Комм. академии под руководством т. Маца.

на должную высоту теоретическое разрешение вопроса о художественном наследстве.

Многое из этих утверждений и лозунгов, еще год тому назад воспринимавшееся как неосуществимое — уже стало аксиомой, практически проверенной и давшей значительные результаты. Курс на выставки в рабочих районах, на признание центрального значения за массовым и производственным искусством, осознание путей художественной реконструкции и основных черт пролетарского искусства и многое иное — входят в практику не без активного участия марксистского сектора изо-критики. Тем самым представители последнего осуществляют основное требование марксизма, призывающее не только объяснять искусство, но и перестраивать его.

Марксистский сектор изо-критики устанавливает вместе с тем органическую связь с массовым потребителем искусства — трудящимся, через работу в клубе, консультации по вопросам практического использования искусства («Комсомольская правда») и т. п.

И все же марксистский сектор критики пока еще незначителен, чтобы надлежащим образом разрешить стоящие перед ним задачи, быть подлинным организатором художественной практики и воздействовать на процесс оформления художественных потребностей трудящихся масс. Вопрос об усилении кадров квалифицированной марксистской критики и о вовлечении в дело критики широких масс продолжает ждать своего разрешения.

❖ ❖

❖

❖ ❖

ХРОНИКА ИЗО-ИСКУССТВ

Деятельность различных организаций

* Общее оживление изо-искусств в 1928 году и усиление внутренней их дифференциации повлекли целый ряд изменений в расстановке сил на художественном фронте. 1928 год дал ряд новых объединений. Из них нужно прежде всего отметить «Октябрь» (Москва) — объединение новых видов художественного труда, выступившее с декларацией весной 1928 года. «Октябрь» объединил все виды пространственных искусств (кино, производственные искусства, архитектура, живопись, фото и т. д.— в последнее время сюда присоединился театр). Образование «Октября» и особенно факт выступления его со строго принципиальной платформой, указывающей пути к созданию подлинно пролетарского искусства, сыграли большую роль в нашей художественной жизни. Декларация «Октября» явилась той платформой, вокруг которой группируются передовые отряды работников искусства и поддерживающей их советской

общественности в Москве, Ленинграде, провинции и национальных областях. С момента своего возникновения «Октябрь» провел также значительную работу организационного и идеологического значения — внутри организации. Отправляясь от основных положений декларации, «Октябрь» проработал вопрос о текущем моменте в изо-искусстве и отношении «Октября» к другим группировкам. Констатировав усиление буржуазных и мелкобуржуазных течений и тенденций в изо-искусстве, «Октябрь» признал первоочередной задачей борьбу с этими течениями и работу над привлечением на сторону пролетариата попутнических группировок. Тезисы, принятые «Октябрем» по этому вопросу, дают четкий анализ соотношения классовых сил в области изо-искусства и определяют тактику «Октября» в обстановке происшедших сдвигов.

Кроме этого, ведется работа по выработке производственных платформ по отдельным секциям объединения, подготовке выставки работ членов «Октября», изданию сборника и т. д.

В лице своих членов «Октябрь» принимает активное участие в работе отдельных участков художественного фронта, проводя на практике те декларативные утверждения, которые послужили основой для объединения.

* В 1928 году начало свою деятельность художественное общество РОСТ. Это общество составилось из молодежи, окончившей Вхутеин. Принципиально-новым моментом в выступлении РОСТа следует считать его ориентацию на устройство выставок в рабочих клубах и районах. После 1-й выставки (клуб им. Кухмистерова) РОСТ распался вследствие разногласий по вопросу дальнейшей работы общества. Часть художников, выйдя из РОСТа, сорганизовалась в новое Общество художников-общественников (ОХО).

* В начале 1928 года состоялось первое выступление незадолго перед этим созданного Общества московских художников. Ядро общества составилось из бывш. участников «Бубнового Валета», к которым присоединилось «Крыло» (группа, вышедшая из «Бытия»), несколько художников «Маковца» и др. Таким образом ОМХ в значительной мере объединяет последователей и сторонников «русского сезанизма», бывшего до революции вождем прогрессивного (в т о в р е м я) буржуазного искусства.

* В конце 1928 года в Москве сорганизовалось объединение архитекторов-урбанистов (АРУ).

* В Киеве организовалось объединение материальной культуры.

* В Москве организовалась Ассоциация художников-декораторов, включившая в свой состав актив последних выпусков Вхутеина, зарекомендовавший себя театрально-декорационными работами за время пребывания во Вхутеине.

* В Азербайджане организовалось объединение молодых художников Азербайджана. Отмежевываясь от платформ и деклараций, объединение выдвинуло на первое время ряд практических задач по собиранию материалов, отображающих характер, условия работ местных крестьян рабочих районах, нефтепромышленность, рост индустрии в стране и т. д. Для выполнения этой задачи художники были командированы в уезды, и результатом их работ явилась выставка во дворце тюркской культуры, встретившая поддержку и сочувствие общественных кругов. О-во стремится к созданию Закавказской организации молодых художников, которая объединила бы разрозненные молодые художественные силы Армении, Азербайджана и Грузии, и к установлению тесного контакта с «Октябрем».

* После 1-го съезда АХР, в конце 1928 года был распущен по постановлению Ц. Совета АХР ленинградский филиал АХРа.

* * *

* 1928 год, принесший оживление художественной практики и одновременно начало реконструктивного периода для искусства, прошел под знаком ожесточенных боев на художественном фронте и обсуждения вопросов развития изо-искусства в условиях социалистического строительства. Как следствие этого — надо отметить ряд диспутов и дискуссий, состоявшихся в начале 1928 года и привлекших внимание широких общественных кругов. Таковыми были: диспут в секции литературы и искусства Коммунистической академии об итогах Совнаркомовской выставки, диспут в Музее живописной культуры, во Вхутеине, Центр. доме Рабис и др. Основной вопрос, который стоял в центре перечисленных диспутов,— это вопрос

о станковых формах искусства, ставившийся в связи с новыми требованиями к изо-искусству. Широкая волна диспутов и дискуссий такого рода завершилась диспутом, организованным п/секцией изо Комакадемии в марте 1928 г.,— на тему «Положение современного искусства в СССР и задачи художников». Диспут растянулся на четыре вечера. Важнейшие вопросы развития изо-искусства в условиях социалистического строительства впервые были поставлены на этом диспуте с достаточной отчетливостью и углубленностью. В основном докладе т. Маца получили свою формулировку все те положения, которые являются в настоящее время руководящими для социалистического сектора нашего изо-искусства.

Летом и осенью 1928 г. с такой же остротой встали вопросы архитектуры. Ближайшим поводом для широко-общественного обсуждения вопросов современной советской архитектуры был конкурс на проект нового здания Ленинской библиотеки. Программа конкурса требовала, чтобы проекты одновременно соответствовали характеру эпохи строительства социализма и значению библиотеки, как рассадника науки, просвещения и памятника Ленину, а с другой стороны, «учитывали» окружающие исторические памятники (Кремль, манеж, Пашковский дом), «не вступая с ними в кричащее противоречие». Явный эклектизм программы не ориентировался, таким образом, на новую архитектуру и давал широкий простор для деятельности апологетов консервативных, декоративно-стилизующих форм.

Все это вызвало протест представителей передовой архитектурной мысли и практики, поддержанной советской общественностью. Конкретными проявлениями этого были диспуты во Вхутеине и др., а также кампания в печати.

Еще более интересная дискуссия завязалась вокруг проекта Харьковского почтамта арх. Мордвинова (июль—август 1928 г.). Против осуществления проекта выступили инженеры и архитекторы, представляющие консервативные течения в архитектуре. Передовая общественность и прогрессивные группы инженеров и архитекторов выступили на защиту проекта Мордвинова. Со страниц печати вопрос перешел на обсуждение широких кругов советской общественности, которое завершилось большим диспутом (собравшим до 800 человек), состоявшимся в Харьковском

горсовете. Активное участие приняли на этом диспуте рабочие-строители, выступившие в защиту новой архитектуры и в частности проекта т. Мордвинова. Дискуссия окончилась победой молодой советской архитектуры.

* * *

В декабре 1928 г. в Центральном доме Рабис был организован диспут, посвященный вопросам массовой художественной продукции. В диспуте приняли участие хозяйственники, производственники, критики и т. д. Такое широкое обсуждение вопросов массовой художественной продукции в присутствии тех, кто в этой области непосредственно работает и продвигает художественную продукцию к потребителю, являлось первым, привлекшим общественное внимание к вопросам массового искусства. Диспут, продолжавшийся два дня, прошел оживленно и дал ряд практических результатов. В резолюции, принятой собравшимися, констатировалось, что «низкий художественный уровень предметов массового производства представляет собой не только серьезную опасность внедрения в массу антихудожественных образцов мещанского вкуса, но и явление глубоко опасное со стороны политической, так как этим путем проводятся в массы классово-чуждые и вредные идеи и образы». Собрание предложило в соответствии с этим ряд организационных мероприятий по руководству художественным оформлением массовой продукции.

* * *

Весной 1928 г. Общество русских скульпторов (ОРС) обратилось к тт. Калинину и Угланову с докладными записками, в которых указывалось на необходимость органически увязать работу скульпторов с общим городским строительством и тем самым превратить обычные «поощрительные» заказы в заказ конкретно-необходимых и социально-полезных произведений, предназначенных для вполне определенного и широко-общественного назначения. Первым предложением в этом плане со стороны ОРСа было пожелание привлечь скульпторов к непосредственному участию в строительстве Парка культуры и отдыха. Эти предложения встретили активную поддержку со

стороны тт. Калинина и Угланова. МКХ в свою очередь поддержало идею планового скульптурного оформления московских улиц, площадей и скверов. Практическое осуществление этих мероприятий поможет скульптуре выйти из того состояния кризиса, в котором она сейчас находится.

* * *

В ноябре 1928 г. в МК ВКП(б) состоялось собрание коммунистов и комсомольцев, работающих в области искусства, посвященное вопросу о задачах партии на фронте искусства и литературы. В центре обсуждения встал вопрос о борьбе с проявлениями буржуазной и мелкобуржуазной идеологии в искусстве. Докладчик т. Керженцев, касаясь области изо-искусства, отметил разрыв между искусством и производством и отсутствие приемлемых форм массового искусства. Выставки не доходят до широких масс. Что касается лубков ГИЗа и АХРа, то «95% этих лубков ни с художественной, ни с технической, ни с политической точки зрения никуда не годятся. У АХРа значатся в программе лубков: фрукты, цветы, охота на волка и т. д. — сюжеты мещанские, обывательские». В области оформления быта «наши государственные предприятия, снабжая клубы, квартиры, новые рабочие жилища обстановкой, обоями, материями, снабжают широкое население тем, что идет вразрез с нашим подходом к искусству, воспитывают мещанские вкусы». Области изо-искусства касалась также т. Костеловская.

* * *

В октябре 1928 г. Москву посетил известный лидер западноевропейского конструктивизма Корбюзье, автор широко известных работ — «Урбанизм», «К новой архитектуре» и «Современная художественная промышленность»,— приехавший в СССР по приглашению Центросоюза, который поручил Корбюзье постройку своего нового здания. Корбюзье прочел несколько докладов о современной архитектуре и урбанизме (ГАХН, Политехнический музей). Доклады Корбюзье привлекли внимание широких кругов специалистов и общественности.

* * *

Весной 1928 г. согласно постановлению Совнаркома был создан особый орган, ведающий вопросами литературы и искусства — Главискусство. Главискусство имеет целью, согласно Положению о нем, проводить государственную художественную политику, планировать всю художественную работу РСФСР и осуществлять общеорганизационное и идеологическое руководство всеми учреждениями, предприятиями и организациями в области искусства РСФСР. Изо-отдел Главискусства возглавляется т. А. И. Курелла. В своих основных мероприятиях изо-отдел Главискусства взял курс на развертывание массовых форм художественной продукции, смыкание искусства с производством. Второй основной задачей, поставленной изо-отделом, является работа по установлению органических связей между изо-работниками (станковистами, производственниками, скульпторами, графиками и т. д.) и коллективами потребителей-трудящихся. Эта форма должна вытеснить случайные закупки произведений искусства и «поощрительные» заказы, бывшие до сих пор единственными формами государственной поддержки художников.

В области руководства существующими художественными объединениями изо-отдел стремится создать условия свободного соревнования между всеми существующими художественными группировками, что однако не должно исключать «принципа наибольшего благоприятствования» тем художественным объединениям, которые не на словах, а на деле, в практической своей работе будут наиболее близкими советской современности.

Проводя эти положения на практике, изо-отдел Главискусства, в частности, настаивал на придании госзаказам в области искусства большей конкретности, вынесении этих вопросов на широко-общественное обсуждение и на связи заказов с определенными клубами и др. местами, а также с коллективами потребителей (напр. в процессе определения характера заказа МГСПС, который вначале не учитывал этих требований). Перед 11-й годовщиной Октябрьской революции изо-отдел обратился с призывом к художественным обществам об устройстве художественных выставок в рабочих клубах в юбилейные октябрьские дни. Ряд художественных обществ откликнулся на это соот-

ветствующими практическими мероприятиями (АХР, ОМАХР, «Бытие», РОСТ, ОХО и др.).

Свою работу изо-отдел стремится вести в контакте с передовой советской общественностью, отчитываясь перед ней в проводимых им мероприятиях (отчеты изо-отдела были сделаны на Московской губконференции ИЗО, на собраниях Рабис в Ленинграде, на ряде широко-общественных совещаний и т. д. Линия изо-отдела, определенная установкой на реконструкцию изо-искусств, неизменно получала в этих случаях одобрение художественных и общественных кругов).

* * *

Летом 1928 г. состоялась поездка ряда художников совместно с писателями в колхозы, которая должна дать материал для художественного отображения социалистического переустройства в области сельского хозяйства.

* * *

1928 г. продемонстрировал результаты выполнения государственных заказов, данных к 10-летию Октябрьской революции Совнаркомом (Совнаркомовская выставка) и к 10-летию Красной армии Реввоенсоветом (X выставка АХРа). Практика этих заказов и их результаты подверглись обсуждению в печати и в ряде диспутов и были в большинстве случаев квалифицированы как неудовлетворяющие тем задачам, какие ставятся перед искусством в период социалистического строительства. Опыт этих заказов был принят во внимание при обсуждении заказов МГСПС и Музея революции, выдвинутых в 1928 г.

Заказ МГСПС, оформленный осенью 1928 г., вызвал особенно оживленное обсуждение. Этот заказ проводится по линии художественного оборудования вновь отстроенных рабочих клубов. На осуществление заказа ассигновано 50 000 р. Вначале МГСПС намеревался заключить договор с одной лишь группировкой АХР (как это было сделано в свое время Реввоенсоветом), передав ему выполнение заказа целиком. Но под давлением Главискусства, критики и художественной общественности специальной комиссией был разработан план заказа, принципиально отличный от ранее осуществлявшихся заказов. Художникам

дается заказ не на картины и скульптуру «вообще», с указанием лишь темы, а заказ, ориентированный на определенный клуб, помещение, размеры, и связывается с назначением и обстановкой данного места. К участию в заказе привлекаются в порядке свободного соревнования все московские художники. Обсуждение эскизов и отбор их будет производиться в самом клубе, для которого предназначены картины и скульптура, и в этом обсуждении принимает участие весь актив клуба, художники, искусствоведы, печать и т. д. Таким образом заказ этот будет конкретен и общественно-ориентирован.

Вместе с этим заказом МГСПС намеревается осуществить заказ на внутреннее оборудование клубов (мебель, арматура и т. п.). Второй крупный заказ, осуществление которого начато в 1928 г., исходит от Музея революции. Данный заказ имеет назначение отобразить средствами искусства основные события революционного движения. К выполнению заказа привлекаются АХР, ОМХ, ОРС, РОСТ», 4 искусства», «Бытие», «Круг» и другие художественные общества как в Москве, так и в провинции. Руководит работами по заказу комиссия, состоящая из 3 представителей Музея революции, 3 — Главискусства, 1 — АПО ЦК ВКП(б) и 1 ЦК Рабис. Основные требования по линии выполнения заказа видны из приводимой выдержки из инструкции по проведению заказа. «На основании указаний научного сотрудника (музея.— *Прим. ред.)* художник изучает избранную тему, знакомится с подсобным материалом и время от времени консультирует с научным сотрудником для того, чтобы овладеть содержанием сюжета и вжиться в особенности эпохи» и т. д.

Выставки

Оживление художественной жизни в 1928 г. сказалось прежде всего в громадном росте выставок. Выставки количественно оставались еще господствующей формой демонстрации и продвижения искусства к потребителю. Наиболее крупной выставкой сезона была X выставка АХР — к 10-летию Красной армии, привлекшая до 100 000 посетителей.

Надо особо отметить выставки в провинции. Вторая половина года дала ряд выставок в рабочих клубах, что явилось след-

ствием стремлений некоторых художественных обществ приблизиться к рабочему потребителю.

В приводимом здесь перечне выставок нельзя, разумеется, искать исчерпывающей полноты, ибо многие провинциальные и незначительные выставки остались неучтенными.

I. Юбилейные выставки, выставки-отчеты и обзоры

1. Юбилейная выставка картин к 10-летию Октября (заказ Совнаркома, январь—февраль. Москва).
2. Выставка к 10-летию Красной армии (X выставка АХР при участии художников других объединений (заказ Реввоенсовета, февраль—март. Москва).
3. Всеукраинская художественная выставка «10 лет Октября». (Открылась осенью 1927 г. и продолжалась в 1928 году, передвигаясь по маршруту: Киев, Харьков, Одесса, Днепропетровск).
4. Советская фотография за 10 лет. (Москва, март—апрель).
5. Русский рисунок за 10 лет Октябрьской революции. (Москва, Третьяковская галлерея).
6. Отчетная выставка художественных приобретений Главнауки. (Третьяковская галлерея).
7. «Бытовой сов тский текстиль». (Москва, Главискусство. Открыта 25 декабря 1928 г.)
8. Современные ленинградские художественные группировки (О-во им. Куинджи, «АХР», «Круг», «4 искусства», школа Филонова), объединенная выставка в Домах культуры Ленинграда (1928/29 г.).
9. 1-я выставка современного плаката. (Ленинград).

II. Выставки художественных объединений, обществ и групп

1. 4-я выставка Общества художников-станковистов (ОСТ). (Апрель—май. Москва).
2. 1-я выставка Общества московских художников (ОМХ). (Москва с 19/II).
3. 4-я выставка объединения молодежи «Цех живописцев». (Москва, с 26/II).
4. 4-я выставка о-ва «Жар-Цвет» (Москва, IV—V).
5. 2-я выставка картин Объединения художников-реалистов (ОХР). (Февраль—март, Москва).
6. 1-я выставка объединения молодых художников «РОСТ» (в рабочем клубе им. Кухмистерова, Москва, март. После раскола РОСТа и выхода из него ряда художников, образовавших ОХО (Общество художников-общественников),— часть картин, принадлежащая членам ОХО, была выставлена в клубе Октябрьской революции (КОР).
7. 6-я выставка о-ва художников «Бытие». (Февраль, Москва).

8. 2-я выставка худож. объединения им. Репина. (Май, Москва).
9. 1-я выставка объединения молодежи при АХР (ОМАХР). (Март, Москва).
10. 2-я выставка худож. общества «Круг». (Ленинград).
11. 7-я выставка общины художников (Ленинград). Выставка картин О-ва им. Куинджи. (Ленинград).
12. 7-я выставка картин О-ва художников-индивидуалистов. (Ленинград).
13. Выставка о-ва «4 искусства». (Ленинград).
14. Выставка коллект. раб. «Интернационал». (Ленинград).
15. Выставка «Эпопея Октября» (изо-комбинат) — коллектива изо-работников лаборатории Пролеткульта. (Ленинград).
16. 3-я выставка ассоциации графиков. (Москва).
17. 3-я Уральская выставка. (Пермск. худож. музей).
18. Выставка живописи и скульптуры в г. Канске, Енисейской губ.
19. Выставка живописи и прикладного искусства в Камне. (Сибирь).
20. 1-ая худож. выставка в г. Ачинске. (Сибирь).
21. Выставка о-ва художников «Новая Сибирь» . (Красноярск).
22. Выставка «Тунгусы»; краеведческая, с участием художников. (Красноярск).
23. Выставка работ художников Владивостока. (Владивосток).
24. 1-я выставка картин художников Вологодской губернии. (Вологда).
25. 2-я Всебелорусская художественная выставка. (Минск).
26. Выставка картин одесского о-ва художников им. Констанди. (Одесса).
27. 1-я выставка объединения молодых художников Азербайджана. (Баку).
28. 4-я выставка картин современных русских художников. (Феодосия).
29. Выставка живописи, скульптуры, графики и рисунков ростово-нахичеванских на Дону художников. (Ростов-на-Дону).
30. Выставка картин художников, посвященных Якутии. (Якутия).
31 2-я объединенная выставка картин саратовских художников. (Саратов).
32. 4-я выставка картин серпуховских художников. (Серпухов).
33. Выставка картин В. Кашкина, В. Махоцова, Г. Мельцикова и В. Савостина. (Саратов).
34. 2-я выставка Иваново-Вознесенского филиала АХР. (Иваново-Вознесенск).
35. 2-я выставка тверской АХР «10 лет тверского комсомола» (Тверь).
36. Выставка живописи Вятского филиала ОМАХР (Вятка).
37. 1-я губернская выставка Пензенского филиала ОМАХР (Пенза).
38. 2-я выставка картин Омского филиала АХР. (Омск).
39. 1-я передвижная выставка АХР (Москва, по раб. районам).
40. 1-я передвижная выставка ОМАХР. (Москва.)
41. Районная выставка о-ва «Бытие». (Москва, двор. Осоавиахима).
42. Выставка картин художников Геленджика и Краснодара. (Геленджик).

43. Выставка картин художников Тифлиса. (Тифлис).
44. Выставка художников Орехова-Зуева. (Орехово-Зуево).
45. 5-я выставка объединения «Жизнь—Творчество». (Москва, декабрь).

III. Персональные выставки

1. Выставка картин, гравюр и график худ. Вл. Соколова, члена Сергиевского филиала АХР. (Сергиев).
2. Выставка художника Т. И. Миссори. (Новгород).
3. Выставка картин Н. А. Сергеева (посм.).
4. Выставка худ. А. Яковлева. (Ленинград).
5. Выставка гравюр Остроумовой-Лебедевой. (Казань).
6. Выставка картин И. В. Синезубова. (Москва).
7. Выставка картин Писахова. (Москва).
8. Выставка картин П. Кончаловского. (Москва).
9. Выставка картин и рисунков худ. В. В. Лебедева. (Ленинград).
10. Выставка творчества А. Д. Гончарова (ОСТ). (Казань).
11. Выставка картин Древина и Удальцовой. (Ленинград).
12. Выставка работ худ. Френца. (Ленинград).
13. Выставка этюдов худ. А. Овчинникова. (Иркутск).
14. Выставка картин В. М. Васнецова (посмертная). (Москва).
15. Выставка рисунков П. Пашкова (театр.). (Москва).
16. Выставка рисунков и картин Франка Горовица («Еврей на земле»). (Москва).
17. Выставка картин В. К. Тимофеева. (Казань).

IV. Выставки самодеятельного искусства, рабочих изо-кружков и художников-самоучек

1. «Искусство рабочих» выставка рабочих изо-кружков. (Ленинград, осень 1928 г.).
2. Всеукраинская выставка художников-горняков (Донбасс. Харьков, весна 1928 г.).
3. Выставка художников-самоучек при ученом комитете Бурят-Монгольской республики.
4. Выставка тверских художников, гл. образом из местных рабочих. самоучек. (По рабочим районам). (Весна 1928 г.).
5. Выставка картин художников-шахтеров (рудники им. К. Маркса-Горловка, Донбасс).
6. Выставка изо-кружка Трехгорной мануфактуры. (Москва).
7. 1-я выставка объединения художников-самоучек (ОХС) при АХР. (Ленинград).
8. 1-я выставка объединения художников-профессионалов и самоучек Черкесского района. (Новочеркасск. 1928 г.).
9. 1-я выставка фото-кружков. (Москва, июль).

V. Отчетные выставки художественных вузов, техникумов, курсов и т. д.

1. Отчетная выставка Московского Вхутеина. (Москва).
2. Отчетная выставка рабфака искусств. (Москва).

3. Выставка работ художественных курсов при АХР. (Москва).
4. Отчетная выставка гос. изо-профкурсов Красно-Пресненского района. (Москва).
5. Выставка работ изо-мастерских Облполитпросвета. (Ленинград).
6. Отчетно-показательная выставка художественно-промышленного техникума им. Врубеля. (Омск).
7. Отчетная выставка работ учеников художественной студии и мастерской (рук. И. Копылов). (Иркутск).
8. Выставка дипломных работ (скульпт. и живоп.) Вхутеина. (Москва, осень 1928 г.)
9. Отчетная выставка Казанского художественно-театрального техникума. (Казань, осень 1928 г.).
10. Выставка работ учащихся художественно-промышленных и художественно-педагогических техникумов РСФСР. (При конференции преподавателей худ. техник. РСФСР. Москва)
11. Выставка работ студии М. Тоидзе. (Тифлис).
12. Выставка художественного техникума Азербайджана. (Баку. Май — июнь).

Работа подсекции изо Комакадемии

Комиссия по изучению современного искусства (п/секция ИЗО) при секции литературы и искусства Коммунистической академии была организована в марте 1928 г. В состав ее вошли: тт. Маца (председатель), Курелла (зам. председателя), Михайлов (ученый секретарь), Вольтер, Новицкий, Зивельчинская, Фриче, Федоров-Давыдов, Лебедев, Б. Унц, Д. Ривера, Острецов.

В марте — апреле 1928 г. комиссия организовала широкий диспут на тему: «Положение современного искусства в СССР и актуальные задачи художников». Материалы этого диспута опубликованы специальной книгой «Искусство в СССР и задачи художников», изд. Комм. акад., 1928.

В мае 1928 г. в заседании комиссии был заслушан доклад председателя ОСТа Д. П. Штеренберга «Теоретическая платформа и художественная практика ОСТа».

Осенью 1928 г. комиссия разрабатывала вопросы методологии и методики изучения потребителя и зрителя изо-искусства. Работа эта разбита на 3 раздела: а) рабочий клуб, б) выставка современного искусства, в) музей. Комиссия ставит задачей выяснить запросы различных социальных групп потребителя, в первую очередь рабочих,— в области современного искусства, художественного оформления и художественной работы в клубе.

и их отношение к художественному наследству. По этой линии комиссия провела уже ряд работ, связавшись как с рабочими клубами так и с художественными обществами, выставляющими свои работы в клубах.

Наряду с этой работой комиссия продолжала свои занятия в области современной художественной практики, сосредоточив свое внимание на анализе соотношения классовых сил на данном фронте. Факты обострения классовой борьбы в искусстве и попытки консолидации и наступления буржуазных и мелкобуржуазных течений естественно встали в центре внимания комиссии.

С октября 1928 г. и по март 1929 г. комиссией были поставлены и обсуждены следующие вопросы:

1) Задачи художественной критики (диспут, вступительное слово т. Маца).

2) О буржуазных и мелкобуржуазных течениях в изо-искусстве и изо-критике (доклад т. Михайлова).

3) Об антимарксистских тенденциях в искусствознании (диспут, вступительное слово т. Маца).

4) Проблема производственного искусства (доклад т. Аркина).

5) Вопросы музейного строительства (доклад А. Федорова-Давыдова).

Декларации, манифесты и платформы художественных группировок

ОТ РЕДАКЦИИ

Печатаемые ниже декларации, манифесты и платформы художественных группировок имеют большую ценность для установления теоретических позиций и идеологического лица отдельных художественных объединений. Редакция однако не имела возможности опубликовать все имеющиеся материалы по этому вопросу. При отборе материала редакция считала необходимым печатать те декларации, которые являются наиболее показательными и типичными не только для отдельного общества, но и для целых течений современного искусства. С этой точки зрения имеющиеся здесь декларации довольно хорошо характеризуют теоретические позиции основных тече-

ний советского искусства. Так декларация «Октября», наиболее четко и последовательно разработанная, является принципиальной платформой подлинно-революционного сектора советского пространственного искусства. Декларация АХР отражает облик прогрессивных мелкобуржуазных слоев, которые одновременно с установкой на революционную тематику, социально-классовую значимость искусства и с признанием известной роли бытового и производственного искусства не могут еще в полной мере отрешиться от преувеличения значения более отсталых форм художественной практики (станковизм) и преувеличивают иллюстративные функции искусства (отражение «доподлинной революционной действительности») — за счет преуменьшения его функций в области оформления предметов массового производства и непосредственной организации быта. Декларации о-ва «Круг художников» и ОХО характерны своим стремлением старые формы художественной практики без сколько-нибудь заметного изменения приспособить к новым условиям, вернее эти новые потребности приспособить к старым формам. «Круг» рассматривает картину как самодовлеющую и не от чего не зависящую вещь, считая станковые формы наиболее важными; отрицает агитационную и иллюстративную роль искусства, отрицает более прогрессивные формы художественной практики. Лозунг «искусство в массы» «Круг» понимает как механическое перенесение старых форм художественной практики в сферу рабочего потребителя.

Такая установка характерна для представителей тех мелкобуржуазных и интеллигентских групп, которые вынуждаются самой действительностью к пересмотру старых форм художественной практики, но пока что согласны лишь на приспособление их, а не на отрицание во имя новых потребностей и новых форм.

И, наконец, декларации обществ «4 искусства» и «куинджистов» являются отражением в искусстве идеологии наиболее косных общественных групп, антиреволюционных по объективным результатам их творчества. В этих декларациях нарочито подчеркивается внеклассовость и внесоциальность искусства (вплоть до отрицания значения тематики и содержания у «4 искусств») и выдвигается «объективное», «художественное ка-

чество», всеобщие «человеческие чувства», «красота», «правда» и им подобные категории.

Характерным образцом «сверх-левой», и «сверх-индустриальной» идеологии в искусстве является платформа Объединения материальной культуры в Киеве. Эти же моменты есть и в декларации АРУ, преувеличивающей значение урбанистического техницизма.

Таким образом печатаемые декларации хорошо отражают идеологию ряда крупных течений советского искусства. Ряд деклараций принадлежит объединениям, впервые выступившим в области художественной практики в 1928 г. («Октябрь», АРУ, ОХО, Объединение материальной культуры). Декларации АХРа, «Круга» и Общества имени Репина — приняты этими обществами также в 1928 г. Декларации О-ва им. Куинджи, и «4 искусств» опубликованы были в каталоге выставки в Домах культуры Ленинграда (1928—1929).

Платформа Объединения материальной культуры и ОХО в печати опубликовываемы не были.

1. ДЕКЛАРАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ «ОКТЯБРЬ»

«В настоящее время все виды искусства должны определить свое место на фронте социалистической культурной революции. Мы глубоко убеждены, что пространственные искусства (архитектура, живопись, скульптура, графика, индустриальные искусства, фотография, кинематография и т. д.) только тогда могут выйти из того кризиса, в котором они находятся, когда будут подчинены задаче обслуживания конкретных потребностей пролетариата, как гегемона, ведущего за собой крестьянство и отсталые народности.

Сознательно участвуя в идеологической классовой борьбе пролетариата против враждебных ему сил и за сближение крестьянства и национальностей с пролетариатом, пространственные искусства должны обслуживать пролетариат и идущие за ним массы трудящихся в двух нераздельно связанных между собой областях:

а) в области идеологической пропаганды (через картины, фрески, полиграфию, скульптуру, фото, кино и т. д.),

б) и в области производства и непосредственной организации коллективного быта (через архитектуру, индустриальные искусства, оформление массовых празднеств и т. д.).

Центральной задачей такого художественного обслуживания потребностей пролетарской революции является поднятие идеологического и культурно-бытового уровня отсталых слоев рабочего класса и находящихся под чужим классовым влиянием трудящихся до уровня передового революционного пролетариата, сознательно строящего социалистическое хозяйство и культуру на основах организованности, плановости и высокой индустриальной техники.

Эти принципы уже положены в основу всего общественно-экономического строительства нашего государства. И лишь искусство до сих пор отстает в этом отношении, благодаря сохранившимся в нем узко-профессиональным, ремесленно-цеховым традициям. Актуальнейшей задачей сегодняшнего дня является устранение этой диспропорции между развитием искусства и социально-экономическим развитием нашей страны.

Перед художниками, осознающими полностью эти принципы, стоят следующие непосредственные задачи:

1. Художник эпохи пролетарской диктатуры рассматривает себя не как одинокого артиста, пассивно отображающего действительность, а как активного борца на идеологическом фронте пролетарской революции, который своей работой организует психику масс и способствует оформлению нового быта. Эта установка заставляет его постоянно работать над самим собой, чтобы быть на высоте идеологического уровня революционного пролетарского авангарда.

2. Он должен подвергнуть критическому пересмотру все формально-технические достижения искусства прошлого. Особенно важными для пролетарского искусства являются достижения последнего десятка лет, когда методы планомерного и конструктивного подхода к художественному творчеству, утерянные художниками мелкой буржуазии, были восстановлены и доведены до значительной высоты. Начинающийся в этот период процесс проникновения в творчество неосознанных художниками диалектических и материалистических методов, а также методов машинной и лабораторной научной техники

дал многое, что может и должно послужить материалом для развития пролетарского искусства. Однако основной задачей пролетарского художника является не эклектическое собирание старых приемов ради них самих, а создание при их помощи на новой технической основе новых типов и нового стиля пространственных искусств.

3. Целевая установка художника, выражающего культурные интересы революционного пролетариата, должна заключаться в пропаганде наиболее выразительными средствами пространственных искусств мировоззрения диалектического материализма и в материальном оформлении массовых колективных форм новой жизни. При этом мы отвергаем мещанский реализм эпигонов, реализм застойного индивидуального быта, пассивно-созерцательный, статический, натуралистический реализм, бесплодно копирующий действительность, прикрашивающий и канонизирующий старый быт, связывающий энергию и расслабляющий волю культурно неокрепшего пролетариата.

Мы признаем и будем строить пролетарский реализм, выражающий волю действующего революционного класса, реализм динамический, показывающий жизнь в движении, в действии, планово раскрывающий перспективы жизни,—реализм, делающий вещи, рационально перестраивающий старый быт, действующий всеми средствами искусства в гуще борьбы и строительства. Но мы отвергаем одновременно эстетический, абстрактный индустриализм и голый техницизм, выдаваемый за революционное искусство. Мы подчеркиваем, что для творческого воздействия искусства на жизнь должны быть использованы все средства выражения и оформления, с наибольшей силой организующие сознание и эмоционально-волевую сферу пролетариата и идущих за ним трудящихся масс. В этих же целях должна быть установлена органическая кооперация всех видов пространственных искусств.

4. Пролетарское искусство должно изжить индивидуалистические и рыночные отношения, господствующие в искусстве до настоящего дня. Отвергая установившееся в последнее время бюрократическое понятие «социального заказа», мы ищем общественный заказ со стороны коллективов потребителей, заказывающих художественные произведения для конкретных

целей и коллективно участвующих в подготовке вещей. При этом увеличивается удельный вес индустриальных искусств, дающих при коллективном производстве и потреблении длительно воздействующий эффект.

5. Для достижения максимальных результатов мы стараемся сосредоточить свои усилия на следующих ударных пунктах:

а) на плановом строительстве (проблема нового жилища, общественного здания и т. д.);

б) на художественном оформлении предметов массового потребления, изготовляемых промышленностью;

в) на художественном оформлении центров нового коллективного быта: рабочего клуба, избы-читальни, столовых, чайных и т. д.;

г) на организации массовых празднеств;

д) на художественном образовании.

Мы твердо убеждены, что намеченные нами пути могут вызвать бурный рост творческих сил в широких массах. Мы поддерживаем этот рост творческих стремлений масс, так как знаем, что основной процесс развития пространственных искусств СССР идет по линии смыкания самодеятельного искусства пролетарских художественных кружков, рабочих клубов и крестьянского самодеятельного искусства с высококвалифицированным профессиональным искусством, стоящим на уровне художественной техники индустриальной эпохи.

Идя по этим путям, пролетарское искусство оставляет позади лозунг переходного периода — «искусство в массы» — и подготовляет почву для искусства масс.

Признавая организованность, планомерность и коллективизм основными принципами нового хозяйственного и культурного строительства в стране пролетарской диктатуры, объединение «Октябрь» устанавливает определенную трудовую дисциплину, которая связывает членов объединения на основе вышеизложенных принципов, подлежащих более глубокой разработке в дальнейшей творческой, идеологической и общественной работе объединения.

Выступая с настоящей декларацией, мы отмежевываемся от всех ныне существующих художественных группировок, действующих в области пространственных искусств. Мы готовы со-

трудничать с некоторыми из них на почве фактического признания основных принципов нашей платформы. Мы приветствуем идею федерации художественных обществ и будем поддерживать всякие серьезные организационные шаги в этом направлении.

Мы начинаем работать в переходное — для развития пространственных искусств СССР — время. Естественный процесс художественно-идеологического самоопределения основных действующих в современном советском искусстве сил тормозится рядом нездоровых явлений. Мы считаем своим долгом заявить, что мы отвергаем систему персонального и группового меценатства и покровительства отдельным художественным течениям и отдельным художникам, которое стало прочным бытовым явлением, мешающим органическому росту советского искусства и развращающим художников. Мы всецело стоим за неограниченное здоровое соревнование художественных направлений и школ на почве мастерства, повышения качества художественной и идеологической продукции и стилевых исканий. Но мы отвергаем нездоровую конкуренцию между художественными группировками на почве изыскания заказов и покровительства влиятельных лиц и учреждений. Мы отвергаем всякую претензию на идеологическую монополию и преимущественное представительство художественных интересов рабоче-крестьянских масс за каким бы то ни было объединением художников. Мы отвергаем систему искусственно созданного привилегированного (морального и материального) положения для одной из художественных группировок в ущерб всем другим объединениям и группировкам, как противоречащую в корне основам художественной политики партии и государства. Мы отвергаем спекуляцию на «социальный заказ», происходящую под маской революционного сюжета и бытового реализма и заменяющую серьезную работу над оформлением революционного мировосприятия и мироощущения упрощенным овладением наспех придуманной революционной темой. Мы против диктатуры мещанских элементов в советском пространственном искусстве и за культурную зрелость, художественное мастерство и идеологическую выдержанность поднимающихся и быстро крепнущих новых пролетарских художников.

Художественно-передовые, активные и заинтересованные в искусстве слои пролетариата вырастают на наших глазах. Массовое самодеятельное искусство вовлекает в художественную работу необозримые массы. Эта работа связана с классовой борьбой, с развитием промышленности и преобразованием быта. Эта работа требует искренности, квалификации, культурной зрелости, революционной сознательности. Этой работе мы посвятим все наши силы.

2. ДЕКЛАРАЦИЯ АССОЦИАЦИИ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИИ (АХР)

Великая Октябрьская революция, раскрепостив творческие силы рабоче-крестьянских масс, призвала художников к участию в классовой борьбе и социалистическом строительстве в рядах пролетариата и трудового крестьянства.

> «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понято этими массами и любимо ими». (Ленин).

На нас, художниках пролетарской революции, лежит обязанность художественно претворить в реалистических формах, понятных широчайшим массам трудящихся, доподлинную революционную действительность и своей художественно-общественной работой активно участвовать в социалистическом строительстве.

Задачи художественного оформления быта (архитектура, клуб, отдых, массовые празднества), а также художественной обработки предметов массового потребления (полиграфия, текстиль, керамика, обработка дерева, металла и т. д.) стоят перед художниками пролетарской революции как неотложные, актуальные задачи.

Героическая классовая борьба, великие будни строительства должны быть главнейшим источником содержания нашего искусства. Не только прошлое и настоящее борьбы, но и раскрываемые пролетарской революцией перспективы становятся предметом нашей очередной работы. Это глубокое содержание, облеченное в органически вызванную им художественно совершенную реалистическую форму, мы считаем признаком

истинности современного произведения изобразительного искусства.

Активно осуществляя лозунги культурной революции на изо-фронте, организуя чувства, мысли и волю трудящихся масс своею художественной и общественной работой, мы ставим своей основной задачей содействовать пролетариату в осуществлении его классовых задач.

Октябрь создает в культуре национальностей многообразный, но единый поток революционного реалистического искусства всех республик и автономных областей СССР, а также в творчестве революционных художников других стран; и мы, ставя своей задачей развитие живого взаимодействия искусства освобожденных и освобождающихся народов, стремимся объединить художников революции всех стран в единую организацию ИНТЕРНАХР.

> «Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре... пролетарская культура является закономерным развитием тех запасов знаний, которые общество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества».

Помня эти слова В. И. Ленина, мы, на основе преемственности и критического усвоения мировой художественной культуры, придем к созданию пролетарского искусства.

Идя по этому пути, упорной работой, трудом, совершенствуя формы нашего языка, мы, через новое содержание, придем к созданию монументального стиля, выразителя эпохи, к стилю героического реализма.

Искусство — в массы!

3. ДЕКЛАРАЦИЯ ОБЩЕСТВА «КРУГ ХУДОЖНИКОВ» (ЛЕНИНГРАД)

Низкий уровень нашей художественно-изобразительной культуры, явившийся результатом давнишнего отрыва русского искусства от лучших традиций мирового художественного творчества, с одной стороны, а с другой — бесплодность отдельных усилий многих даровитейших наших художников последних десятилетий к поднятию этого уровня путем инди-

видуальных достижений; наконец, общий дух нашей эпохи — ее коллективистические тенденции — побудили участников «Круга» к выработке не только новой общей художественно-идеологической установки, но и самых организационных форм, которые обеспечили бы успешность работы в намеченном направлении.

Общепринятому принципу выставочного объединения, оставляющего своим членам полную безответственность в проявлении индивидуальных стремлений, организаторами о-ва «Круг художников» был противопоставлен принцип тесно сплоченного коллектива, осуществляющего как общее художественно-педагогическое воспитание своих членов, так и руководство их практической работой. Никакой индивидуальщины, субъективных переживаний и вкусов, ретроспективной стилизации и диллетантских вывихов! «Круг» ставит своей задачей утвердить в нашей стране живопись и скульптуру — как искусства, и профессии живописца и скульптора — как подлинные профессии. Эта задача требует упорной работы каждого члена о-ва у станка, твердого руководства этой работой со стороны всего коллектива и, наконец, активности «Круга» как общественной организации.

По линии профессиональной — это учет и анализ всего художественного наследия прошлого и использование того формального опыта, который, повышая изобразительную культуру художника, содействует живописно-пластическому осознанию современности и созданию действительно современных образов. По линии общественной — увязка и сотрудничество с советской широкой общественностью, с привлечением ее для контроля и критики работы всего коллектива.

Работу над картиной о-во рассматривает как процесс, производящий культурную ценность особого рода, — вещь, предназначенную для организации нашей психики через живописное воздействие, вещь, завершенную в себе и не нуждающуюся в какой-либо особой обстановке или условиях, кроме физической видимости.

Входя в сложный комплекс идеологических надстроек, этот процесс в сфере самого изобразительного искусства может быть охарактеризован как первичный, так как произво-

димые в станковой работе над картиной открытия и достижения находят приложения в других отраслях ИЗО.

Высоко расценивая общественную роль и назначение картины, воспитательное воздействие которой и на наш зрительный аппарат, а через него на чувства и сознание, весьма многообразно и глубоко, «Круг» относится отрицательно к использованию картины, этой большой и сложной живописной формы, для таких целей, как иллюстрирование отдельных эпизодов, фиксации различных моментов текущей жизни и т. д. (АХР), или к сведению ее к узкому и преходящему агитсредству. Эти задачи прямей и действенней могут выполнять другие изобразительные формы: фото-кино, иллюстрация, плакат и т. п. «Круг» считает, что по захвату жизни темой картины должны быть такие значительные отстоявшиеся, обусловленные эпохой явления, которые могли бы дать ей устойчивость во времени, значительность и монументальность форм в противовес мелкобуржуазной дробности, суетливости и пестроте.

Правильная постановка вопроса о теме при непрестанных поисках выражающего ее формального решения должна повести к разрешению вопроса о стиле эпохи в живописи, т. е. о таком сопряжении формальных элементов, которое могло бы стать характерным, неоспоримо присущим для нашего нового социально-политического уклада жизни, осуществляющегося после Октябрьской революции.

Учитывая, что передовым мировоззрением нашей эпохи является научно-марксистское, реалистическое, что реализм, как метод художественного восприятия жизни, всегда был присущ поднимающимся классам и в искусстве совпадал с профессиональным максимумом, «Круг» в основу своей работы кладет реалистический метод. Но имея перед собой опыт многих веков, вплоть до новейших завоеваний французской живописи, «Круг» расширяет понятие реализма в плоскость профессиональных действий: реализм в правильном отношении к материалу краски и холста, к законам зрительного восприятия цвета и формы, к структуре живописного организма картины.

Именно этот принцип обеспечивал всегда доведенность произведения до высоты классической вещи и, следовательно, максимальную доходчивость, воздействие на зрителя, тогда как заб-

вение его ослабляло это воздействие и приводило само искусство к вырождению, к упадку. Поскольку же реалистическое мировоззрение передовых и руководящих у нас общественных сил — иное, чем во все предыдущие эпохи, постольку и реализм нового искусства не может не быть иным, определяя собой черты нового стиля.

Относя сказанное и к области скульптуры, следует добавить, что работа в станковых формах живописи и скульптуры, как ее понимает «Круг», и сама организационная структура о-ва открывают путь к решению монументальных задач, по мере того как государственная и общественная инициатива и новое строительство будут этого требовать от современного художника. Кроме того, и общество и его отдельные члены принимали и стремятся принимать живейшее участие в текущей декоративной работе (празднества, съезды, оформление нового быта, работа в клубе и проч.).

Не снижать в своих работах качество и задач ради ложной «удобопонятности», граничащей с вульгаризацией, а повышать их, насколько возможно, и вести за собой зрителя — такова ориентировка «Круга» в атмосфере нашей низкой художественной культуры, как общей, так и профессиональной, и среди низкопробной халтуры и приспособленчества.

Лозунг же «искусство в массы» «Круг» понимает как демонстрацию созвучной нашей эпохе по тематике и формам художественной продукции перед широкими массами — с соответствующими докладами и дискуссиями,— для чего станковая живопись и скульптура вполне пригодны, так как благодаря своей портативности могут быть передвигаемы и целыми выставками и частично.

4. ДЕКЛАРАЦИЯ ОБЩЕСТВА ХУДОЖНИКОВ «4 ИСКУССТВА»

Художник показывает зрителю прежде всего художественное качество своей работы.

Только в этом качестве выражается отношение художника к окружающему его миру.

Рост искусства и развитие его культуры находятся в таком периоде, что его специфической стихии свойственно с наибольшей

глубиной раскрываться в том, что просто и близко человеческим чувствам.

В условиях русских традиций считаем наиболее соответствующим художественной культуре нашего времени живописный реализм. Самой для себя ценной считаем французскую школу, как наиболее полно и всесторонне развившую основные свойства искусства живописи.

О задачах художника

Содержание наших работ характеризуется не сюжетами. Поэтому мы никак не называем свои картины. Выбор сюжета характеризует художественные задачи, которые занимают художника. В этом смысле сюжет является лишь предлогом к творческому превращению материала в художественную форму. Зритель чувствует утверждение художественной правды в том превращении, какое испытывают видимые формы, когда художник, взяв из жизни их живописное значение, строит новую форму — картину. Эта новая форма важна не подобием своим к живой форме, а своей гармонией с тем материалом, из которого построена. Этот материал — плоскость картины, цвет — краска, холст и т. д. Действие художественной формы на зрителя вытекает из природы данного рода искусства, его свойств, его стихии (в музыке — свое, в живописи — свое, в литературе — свое). Организация этих свойств и овладение материалом для этой цели — творчество художника.

5. ДЕКЛАРАЦИЯ ОБЩЕСТВА ХУДОЖНИКОВ ИМЕНИ А. И. КУИНДЖИ

Основа нашего искусства — красота и правда; их мы выражаем простым и ясным языком, понятным широким массам.

6. ДЕКЛАРАЦИЯ ОБЪЕДИНЕНИЯ АРХИТЕКТОРОВ-УРБАНИСТОВ (АРУ)

1. Общий темп социалистического строительства и экономического развития нашей страны начинает все более сказываться на росте городов. Существенный признак, определяющий характер современного города,— это интенсивный рост его динамики.

Эволюция городской динамики, в соединении со специфическими факторами политического, экономического, технического и архитектурно-художественного порядка, создает лицо советского города, города переходного к социализму периода.

2. Основные признаки города в социалистической системе, отличающие последний от имеющихся, главным образом на Западе, теоретических и практических образцов, определяются стремлением к полному уничтожению социального неравенства населения, упрощением и постепенным отмиранием классовой структуры общества, национализацией земли и ликвидацией в связи с этим земельной ренты и возможности спекуляции землей, что открывает широкую дорогу к перепланировке и застройке существующих городов. Эти обстоятельства дают возможность советскому архитектору разрешить вопросы урбанизма методами, недоступными западному планировщику, и конкретно определить специфические пути развития современного города в плане социальном, экономическом, техническом и хозяйственном.

3. Наряду с этим назрела необходимость обратить специальное внимание и на архитектурную сторону дела. Значение архитектурного фактора в планировке городов до настоящего времени недостаточно выявлено.

Объективные условия развития гуманитарных наук, совершенно недостаточное развитие науки об искусстве, незначительная плодотворность современной психологии — не дают возможности полностью осознать ту психо-организующую роль, которую имеют в жизни пространственные искусства. Поэтому в градостроительстве архитектура до сих пор не могла занять принадлежащее ей по праву место. Современному человеку постоянно приходится действовать в окружении архитектуры. Архитектурные сооружения города, рассматриваемые совершенно свободно, непосредственно воздействуют на чувство «потребителя» архитектуры своим видом и формами, вызывая определенное мироощущение. Советское государство, ставящее во главу угла своей деятельности плановое регулирование,

должно использовать также архитектуру как могущественное средство организации психики масс.

С самого начала, при планировке населенных мест, должно предвидеть определенное направление воздействия архитектурных объектов.

4. Архитектура, понимаемая как единое пространственное целое, должна решать задачу оформления не только отдельных сооружений, но связывать всю группу сооружений в единую пространственную систему, в которой отдельные сооружения являются лишь частью более общего архитектурного целого. Такое толкование городопланирования дает единственно верную установку для решения архитектурных задач, как систем психо-и идеологически воздействующих сил на социальное целое города. Эти соображения заставляют при определении частной архитектурной задачи оформления отдельного сооружения предварительно решить общую задачу архитектурного систематизирования городского целого. Вопрос этот в применении к планировке больших городов настолько сложен, охватывает столько различных областей архитектурно-технических знаний, что он явно не может заново решаться отдельными, хотя бы и высокоодаренными, но разрозненными в своем опыте специалистами. Для осуществления планировки всей массы городов СССР необходима более высокая степень организованности рабочей силы специалистов.

Инициатива должна исходить как со стороны государства, так и советской общественности.

5. Государство в ряде своих постановлений наметило пути планового регулирования градостроительства (декрет ВЦИК от 4/X 1926 г., инструкция НКВД и т. д.). Наша архитектурная общественность до сих пор проявила крайне малую активность в деле организованного разрешения всей группы вопросов, связанных с градостроительством. «Объединение архитекторов-урбанистов» (АРУ) ставит своей задачей поднять общественную заинтересованность вокруг проблемы плани-

рования городов, объединяя как узких специалистов в области архитектуры, так и специалистов в смежных с архитектурой областях. «АРУ» имеет в виду притти на помощь государственным органам в постановке и разрешении как общеорганизационных, так и более специальных технических и архитектурных вопросов, связанных с градостроением.

6. Объединяя теоретиков и практиков, уже работающих в области градостроительства и имея целью привлечение в свою среду выявляющихся молодых сил, «АРУ» считает необходимым в первую очередь выдвинуть для всесторонней теоретической и практической проработки следующие вопросы:

1. Планировка и архитектурное оформление городов как социально-психический фактор воспитания масс.

2. Планировка и архитектурное оформление городов как высшая организационная форма проведения архитектуры в жизнь в связи с выработкой современных принципов декретирования планировочно-архитектурных форм.

3. Общая идея пространственного оформления города и увязка ее с архитектурой отдельных сооружений.

4. Необходимость создания высшего специального учебного заведения для изучения всей суммы вопросов, связанных с градостроением, и всестороннее освещение идеи организации города в социалистической системе.

5. Развитие и организация существующих курсов по градостроительству в специальных учебных заведениях и введение курса по урбанизму в общественных вузах.

6. Организация специального печатного органа для постановки и разработки теоретических проблем, для освещения практической работы по урбанизму в СССР, Западной Европе и Америке.

7. ПЛАТФОРМА ОБЪЕДИНЕНИЯ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ (КИЕВ)

Объединение материальной культуры... имеет целью:

1. Опираясь на идейную гегемонию марксизма в нашей стране, вести серьезную углубленную работу в области осуществления программы Коммунистического Интернационала в плане конструктирования нового быта и легкой индустрии, обслуживаю-

щей его, считая эту работу единственно ценным проявлением творческой мысли в области искусства.

2. Группа ОМК исключает всякую изобразительность вне качества, как явление старого порядка, обременяющее жизнь и заслоняющее перспективы на изменения форм материальной культуры. В частности на скульптуру и картину мы смотрим как на тормоз, задерживающий развитие современной психики.

3. В равной мере мы организуем отпор эстетизму во всех его социальных видах, в частности в проявлениях его в материальной культуре.

4. Мы видим реальность не в отображении жизни, а в реальной активности живого человека и участии его в смене жизненных форм окружения, в котором протекает жизнь. Учитывая условия украинской культурной жизни, проявления творчества должны нести свои специфические черты. Имеем убеждение, что новая социальная эпоха выведет человечество через материальную культуру на свободный от стилей путь.

5. Считаем, что анализ и изучение теоретически и практически старых материальных культур приводят к приобретению доказательств их отбрасывания и создания новых. Изучающих старое искусство мы считаем лишь приобретателями. Изобретатели должны группироваться в отдельные группы активистов материальной культуры.

6. Мы составляем не замкнутую касту художников, а втягиваем в свою группу представителей науки и техники и людей производства, вкладывающих в свою работу творческую инициативу, потому что замкнутые объединения последнего времени почти все культивировали мещанство и индивидуализм.

7. Мы отбрасываем эстетизм и изобразительство как основу искусства; мы считаем, что новое, социально-необходимое искусство должно итти по пути рефлексологии, социологии и технологии искусства. Для чего на равных правах мобилизуем около искусства: врачей-рефлексологов, марксистов-социологов и исследователей-экспериментаторов материалов и композиции. Другими словами, откинув эстетизм как базу искусства, мы работаем над выработкой новых социальных рефлексов, могущих его заменить.

8. Наша работа — проекты, чертежи и выработка нор-

малей, образца производства, реорганизация и выработка новой вещи, раскрытие свойств материалов и конструирования самого материала в формы вещей быта.

8. ОБЪЕДИНЕНИЕ ХУДОЖНИКОВ-ОБЩЕСТВЕННИКОВ (ОХО)

Нас объединяет то, что мы вышли из одной школы — Вхутемас, — молоды, а следовательно, должны и ищем такие формы художественного труда, которые больше всего будут отвечать требованиям, предъявляемым общественной жизнью к художникам.

Мы признаем себя художниками-общественниками, работниками строящегося, под руководством пролетариата, социалистического общества. Мы хотим, совместно с другими, посильно строить своими средствами (живопись, рисунок, графика, скульптура) новую жизнь.

В соответствии с нашими взглядами мы решили вести работу таким образом, чтобы достигнуть живого общения через художественные произведения с организованными массами трудящихся, без чего немыслима общественная работа.

Для осуществления наших заданий мы организуем выставки не в центре города, куда не всякий удосужится выбраться, а в рабочих клубах с бесплатным доступом. Этим самым мы хотим показать наши произведения не узкому кругу лиц, всегда посещающих выставки, а массам зрителей, не имеющих еще этих навыков. Иначе говоря, хотим на деле провести в жизнь лозунг «искусство в массы».

Однако этим заданием мы не ограничиваемся. Мы считаем, что выставки в рабочих клубах должны помочь нам установить живое общение со зрителями. Мы хотим знать отношение зрителя к нашим работам: в какой мере они удовлетворяют запросы и что, по мнению зрителей, нужно делать в дальнейшем...

Отзывы зрителей дадут нам основу для суждений о том, какие виды и формы изобразительного искусства являются наиболее сильными средствами воздействия и какие темы интересуют данных зрителей.

Объединяя вышесказанное, мы хотим: осуществить лозунг «искусство в массы», установить живое общение со зрителями и через это, в разрезе задач социалистического строительства,

определить тематику и найти наиболее действенные формы, дабы в дальнейшем давать социально-полезные художественные произведения.

Таков наш путь.

Мы надеемся, что найдем на этом пути активную поддержку трудовых зрителей.

9. ИЗ ДЕКЛАРАЦИИ «ОБЩЕСТВА ХУДОЖНИКОВ-РЕПИНЦЕВ»

«В задачи репинской реалистической школы входит отражение жизни во всей ее многогранности и требованиях, соответствующих требованиям данного исторического момента, и художественное воздействие на массы в смысле подъема их творческих стремлений к дальнейшим социалистическим достижениям и защите своих революционных завоеваний».

Общество «считает для себя незыблемыми основные принципы репинской реалистической школы, признает, что художник должен быть зеркалом, отражающим ту современность и эпоху, в которой он живет».

Съезды, совещания, конференции

1. ПЕРВЫЙ ВСЕСОЮЗНОЙ СЪЕЗД АХРРа

В мае 1928 года состоялся первый всесоюзный съезд АХРРа, на котором присутствовало более 120 делегатов. Съездом принят ряд постановлений, имеющих большое принципиальное значение. Еще задолго до съезда вокруг вопросов, связанных с декларативной установкой и художественной практикой Ассоциации, завязалась острая полемика (см. напр. статьи в журнале «Революция и культура» за 1928 год: А. Курелла— «Художественная реакция под маской «героического реализма» (№ 2); Ем. Ярославский — «Против левой фразы и недобросовестной критики»; группа ахрровцев — «Мы дождемся своей критики» (№ 3—4); А. Курелла — «От искусства революционной России к пролетарскому искусству», Диэго Ривера — «АХРР и стиль пролетарского революционного искусства», и «Открытое письмо в ред. журнала «Р. и К.» обществ: «4 искус-

ства», ОСТ, и ОМХ» (№ 6), а также ряд статей в газетах и журналах). В результате этой полемики стала довольно очевидной необходимость пересмотра принципиальных установок АХРРа. К моменту съезда внутри самой Ассоциации усилился процесс внутреннего расслоения. Более прогрессивная часть АХРРа, сознательно ставящая перед собой задачу преодоления мелкобуржуазных тенденций, получила активизирующий импульс со стороны вновь вступившей в АХРР группы молодежи из ОМАХРР, которая в своем заявлении декларативного характера заявила, что основной задачей АХРРа должна явиться переработка формально-отсталых элементов АХРРа и борьба с фото-карикатуризмом бродскизмом и т. д. Все это, являясь следствием вполне реальных потребностей, сыграло значительную роль в определении работы съезда. Съезд принял прежде всего новую декларацию (см. на с. 547). По сравнению с прежней декларацией АХРРа она представляет значительный сдвиг в смысле определения задач художника в эпоху социалистического строительства. Первая декларация АХРРа апеллировала к «самосознанию народных масс», «духовной жизни народа» и в качестве основной задачи художника указывала «долг перед человечеством художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве», — «в монументальных формах стиля героического реализма». Другими словами: первая декларация при всей ее революционной фразеологии не была практически ориентирована на обслуживание пролетариата и задачу художника сводила к «объективной» документации действительности. В новой декларации ориентация на «народ» заменена ориентацией на рабоче-крестьянские массы и на содействие «пролетариату в осуществлении его классовых задач». Наряду с задачами художественной документации выдвинуты задачи художественного оформления быта и художественной обработки предметов массового потребления. В практике АХРРа, базировавшейся в основном на станковых формах, эти положения должны будут очевидно внести серьезные изменения. Нельзя однако не отметить компромиссности новой установки АХРРа, очень четко проявившейся и на съезде. Это сказалось в стремлении примирить старые, обреченные на отмирание

формы с развитием индустриализма (тезисы доклада «Основы ахрровской идеологии и практики», раздел Б, тезис 5-й: «Развитие индустриализма и связанных с ним новых форм искусства не уничтожит станковизм, а видоизменит характер его, точки приложения, новые формы показа его». Картина, фреска и «художественно-оформленная утилитарная вещь» — рассматриваются как равноценные.

Как бы то ни было, но ряд изменений, внесенных в декларацию, говорят о росте прогрессивных тенденций в АХРРе в результате усиливающейся диференциации. Удастся ли представителям этих тенденций одержать победу над мелкобуржуазными тенденциями внутри АХРРа — в самой художественной практике ассоциации—покажет ближайшее будущее.

Съезд санкционировал перевод из ОМАХРР (объединение молодежи при АХРР) в ассоциацию группы молодых художников, преимущественно монументалистов. Этот факт является также положительным, ибо осуществление новой декларации требует значительного освежения состава АХРРа. Наряду с этим съезд предложил совету АХРР провести перерегистрацию всего состава ассоциации, руководясь требованиями высокой профессиональной квалификации и общественной активности.

По линии организационной съезд принял структуру управления АХРР (центр. совет — орган идеологического руководства и центр. секретариат — орган административно-исполнительный). Создано бюро по руководству филиалами (число которых по СССР свыше 40) и признано необходимым организовать специальный выставочный центр, отсутствие которого ощущается всеми художественными и общественными организациями и государственными органами.

По линии развития омахрровского и охсовского (объединения художников—самоучек при АХРРе) движения съезд наметил созыв осенью 1928 года всесоюзной конференции ОМАХРРа и специальной методической конференции по вопросам обучения художников-самоучек. Съезд принял также постановление об издании специального ахрровского журнала по искусству.

В осуществление новой декларации принято постановление о переименовании АХРР в Ассоциацию художников революции

(АХР). Это наименование отвечает стремлению «объединить художников революции всех стран в единую организацию ИНТЕРНАХР.»

По вопросу о создании федерации художественных обществ съезд принял постановление о необходимости организации федерации на основе автономности отдельных объединений в своих внутренних делах и наличия в составе членов-учредителей федерации только наиболее общественно и художественно активных крупнейших объединений. Все это говорит за то, что значение 1-го съезда в развитии ахрровского движения имеет большое значение.

2. ПЕРВАЯ ВСЕСОЮЗНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ ОБЪЕДИНЕНИЯ СОВРЕМЕННЫХ АРХИТЕКТОРОВ (ОСА)

В мае 1928 г. состоялась 1 всесоюзная конференция ОСА. На съезде были заслушаны доклады: идеологической секции, конструктивной секции и жилищно-плановой секции ОСА, ряд информационных докладов с мест и т д. Конференция провела большую работу не только организационного характера (группирование филиаций ОСА в провинции и др.), но и поставила остро кардинальные вопросы развития советской архитектуры. Большой принципиальный интерес представлял доклад М. Гинзбурга «Конструктивизм в архитектуре». Доклады с мест показали, что диференциация советской архитектуры углубляется. Это иллюстрируется целым рядом конфликтов между «старой» архитектурой — академической и эклектической — и молодежью, группирующейся по линии ОСА. Вместе с тем нарастает интерес к вопросам архитектуры в кругах передовой советской общественности, которая обычно поддерживает «молодую» архитектуру. Основные кадры ОСА в провинции создаются за счет архитектурного молодняка и учащихся.

Конференция приняла ряд решений, определяющих теоретическую платформу ОСА и его практические задачи. Особенно важна в этом отношении резолюция по докладам идеологической секции, которая может считаться платформой объединения. В этой резолюции конференция констатировала, что «для последовательного проведения в жизнь новых проблем материаль-

но-художественных ценностей классовой культуры общества, строящего социализм, и для наиболее совершенного методического руководства этой работой необходима идеологически выдержанная и научно обоснованная школа художественного труда. Такой школой конференция признала конструктивизм, последовательно осуществляющий основы марксистской методологии в своей общественно-художественной практике». Конференция вместе с этим декларировала отношение конструктивизма к другим течениям и его методы и задачи. «Конструктивизм, как материалистическая школа новых видов художественного труда, не может руководствоваться в своей практике каким-то специфическим и самостоятельным мышлением художественными образами и символами, так как характер и качество этого мышления скрываются в переродившемся религиозном и недоразвившемся научном мировоззрении и ничего общего с научным миропониманием не имеют». Объявляя войну этому мышлению, конструктивизм ставит даже вопрос о непреемственности (!) художественной культуры прошлого, если она навязывается вульгарно и огульно. Конструктивизм ставит проблему создания нового типа коммунального жилья, клуба, фабрики, дворца труда и т. д.

Пассивизму и «украшательству» конструктивизм противопоставляет органический рост советской архитектуры, вырастающей из специфической особенности нового социального типа и технически совершенных методов строй-производства.

Ряд частных положений, вытекающих из этой общей постановки вопроса, также нашел свое освещение в резолюции.

По докладу конструктивной секции ОСА конференция приняла следующую резолюцию:

«Первая всесоюзная конференция ОСА констатирует, что, несмотря на явное противоречие условий нашего времени и требований экономики страны с осуществляемыми конструкциями на практике строительства, — строительство, принимающее с годами все большие масштабы, продолжает развиваться на базе применения устаревших методов конструирования, нерациональных конструкций из громоздких строительных материалов, ведущих к безрассудочной растрате народного достояния.

Считая, что правильное решение вопроса применения современных конструкций является одной из основных проблем современного архитектора, конференция признает необходимым:

1. Осуществление самой решительной борьбы с застоем и рутинными навыками нашего строительства в вопросах конструирования — за современную конструкцию и выбор ее на основе функционального метода.

2. Внедрение идей нового конструирования строительства в школы, техникумы и вузы и соответствующее изменение программ преподавания в целях подготовки смены строителей, свободных от закоснелых традиций старого.

По докладу жилищно-планировочной секции принята следующая резолюция: «Первая всесоюзная конференция ОСА констатирует настойчивую необходимость при проектировке и строительстве нового жилья перехода от индивидуальной квартиры к новому коммунальному жилью с четким распределением функций индивидуальных и общественных, с курсом на максимальное обобществление и коллективизацию бытовых процессов. В этой работе новым архитектором должна быть тщательно учтена необходимость повышения социального качества жилья, способствующего организации и продвижке нового быта, и в тоже время максимальная экономичность жилья, всемерное удешевление и поднятие эффективности его. В области планировки населенных мест — хаотической, стихийной застройке городов, а также планировке по заранее предвзятым схемам, вытекающим из графического пятна или давно устаревших форм жизни, — мы противопоставляем тщательное изучение функций города, понимая их не в их статическом состоянии, а рассматривая город в движении, в его динамике, с учетом максимальных возможностей его дальнейшего развития. Планировку нового города мы понимаем лишь в учете всех факторов, влияющих на характер и роль города, в установке на социалистическое переустройство страны и в работе над изысканием материалов и конструкций, обеспечивающих эластичность и возможность наиболее безболезненной изменяемости планировки всего города и отдельных сооружений».

3. ПЕРВОЕ СОВЕЩАНИЕ ПО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РАБОТЕ СРЕДИ МОЛОДЕЖИ

Совещание было проведено ЦК ВЛКСМ и Главискусством в июне 1928 г. Оно открылось докладом А. В. Луначарского: «Искусство, молодежь и задачи художественной работы среди молодежи», посвященным общему освещению вопроса о воспитательной роли искусства. Далее следовали доклады: т. Адамовича—«Ленинградский опыт работы», Виленского—«Художественная работа среди украинской молодежи» и Тараканова—«О предстоящих задачах художественной работы». В докладах особо акцентировались задачи борьбы с усиливающимися антипролетарскими тенденциями в области искусства.

Работа совещания в большей мере была ориентирована на вопросы театра, литературы и кино. Лишь в некоторых выступлениях (тт. Курелла и Безыменский) заострены были вопросы искусства быта и массовых форм ИЗО. В резолюциях совещания отмечается необходимость развертывания работы и по этой линии. Особо стояли вопросы, связанные с подготовкой «художественной» смены. Борьба за пролетаризацию и изменение методов художественных школ одновременно с руководством движением самоучек и самодеятельного искусства молодежи — указываются как основные задачи в резолюциях совещания. На совещании ставился также вопрос комплексной увязки художественной работы вокруг клуба, концентрации внимания на клубе, как целом.

Особый акцент совещание сделало на задаче поднятия активности в области выработки новых форм массового искусства.

4. ВСЕСОЮЗНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ РАБОТНИКОВ ИЗО-ИСКУССТВ

В конце октября и начале ноября 1928 г. состоялась всесоюзная изо-конференция. Конференция заслушала доклады: 1) ЦБ изо-секции; 2) доклад Главискусства (Свидерский); 3) Главпрофобра и 4) художественного отдела Гиза и издательства АХРРа.

Конференция одобрила установку Главискусства на реконструкцию художественной жизни страны и вынесла ряд постановлений по этой линии. В частности, конференция констати-

ровала необходимость скорейшей организации Главискусства при наркомпросах союзных республик.

По докладу Главпрофобра конференция отметила необходимость втягивания свежих педагогических сил в художественные вузы и рационализирования художественной практики учащихся.

По докладу Гиза и АХРРа конференция, констатировав «известные достижения в деле издания массовых художественных репродукций и приближение через них продукции художников к массовому потребителю», подчеркнула вместе с тем «неблагоприятное положение, наблюдаемое в деле издания репродукций массового распространения (плакаты, портреты, открытки и т. п.), особенно в области лубка. Налицо имеются исключительно богатые экономические предпосылки для культурного обслуживания быта рабоче-крестьянских масс и использование лубка, особо эластичного по формам воздействия, в качестве орудия агитации и пропаганды среди наиболее отсталых групп населения. Ныне наблюдаемая практика удовлетворения этого спроса идет по пути наименьшего сопротивления, распространения репродукций весьма сомнительного идеологического содержания, низкого художественного качества и сравнительно убогой полиграфической техники». Считая, что «создание советского лубка, удовлетворительного по своему содержанию, стилю и технике воспроизведения», есть «одна из серьезнейших политпросветительных задач в области обслуживания рабоче-крестьянского потребителя», — конференция признала необходимым «усилить идеологический и художественный контроль над производством и распространением художественно-массовых изданий, поднять технику лубка и руководство художественными изданиями». Конференция предложила также ряд организационных мероприятий: 1) организация центр. музея плаката и лубка, 2) организация передвижной выставки массовой репродукции (в центре и на местах) и 3) создание акционерного о-ва по изданию и распространению дешевых репродукций массового типа (лубки, плакаты, портреты, открытки) и издания массовой литературы по искусству.

V ОТДЕЛ

МУЗЫКА

ТВОРЧЕСКИЕ ПУТИ СОВЕТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

А. ОСТРЕЦОВ

Основная типическая черта, характеризующая развитие музыкального искусства в СССР в настоящее время — обострение двух враждебных друг другу принципиальных установок музыкальной практики. Одна из них — старая буржуазная установка на индивида. Другая — новая, выдвинутая революцией установка на массу, на коллективного слушателя. Само собой разумеется, это не значит, что коллективного слушателя раньше вовсе не было. А равно, это не означает также и того, что сейчас революционный музыкант совершенно игнорирует индивида. Это означает, что типичная для старой дореволюционной музыкальной культуры ориентация на коллективного слушателя больших зал театра, оперы, концерта своим общественным эффектом имела индивидуалистическую идеологию. Пролетарская революция, выкинувшая знамя культурного массового строительства, выдвинувшая лозунг «искусство мас-

сам», с его тенденцией превратиться в боевой клич широкой творческой самодеятельности — в искусство масс, — тем самым создала иной, и притом прямо противоположный общественный аспект музыкальной практики. Музыка, обращаясь к индивидууму, обращается к нему как к единице, сопряженной с коллективом и мыслящей себя как составную часть этого коллектива. Тем самым новая установка, опровергая старый принцип музыкальной культуры, неминуемо вступила в борьбу со всеми формами буржуазной музыкальной практики. Так был заложен первый камень нового социалистического типа музыкального искусства.

Созданная революцией полярность двух типов музыкальной практики есть основной факт в развитии музыкального искусства сегодняшнего дня. Но понять природу нашего советского музыкального искусства немыслимо, если мы будем рассматривать его только как двойной ряд полярных друг другу величин без учета реального взаимодействия между этими рядами. Здесь надо иметь в виду прежде всего следующее.

Во-первых, процесс резко выраженного роста того музыкального революционного сектора, который на первых порах своего существования был представлен агитационной музыкой с ее идеологическим упором на текст и лапидарность формы. В самом деле, если мы вспомним первые боевые вещи Василия Буглая или столь малограмотные произведения, как проповедь попа Ипата — А. Любимова, сплошь и рядом оперировавших церковными оборотами гармонии, то ясно станет, что собственно музыкальный эффект — эффект самого музыкального выражения — был построен на совершенно ничтожных средствах и брал слушателя исключительно своей четкой и элементарной методико-ритмической установкой, возведенной в своей элементарности на степень принципа. Некоторые небольшие произведения Лобачова, Буглая и др. — это глубоко принципиальные произведения, в которых экономия средств и простота оборотов возвышена до степени глубокого и захватывающего начала. Однако эти немногие музыкальные произведения были «закончены» художниками-композиторами тогда, когда их следовало закончить: после того как необходимые средства были исчерпаны. И только

в таком виде они и были способны войти в жизнь. Здесь была положена резкая разграничительная грань между старой «песенностью» и новой боевой песней-ударом. Неудивительно, что для цеховых спецов эта грань оставалась некоторое время незаметной. Они видели здесь рецидив старого, некий варварский неуклюжий архаизм и, может быть, своеобразную музыкальную ретроспекцию. Но «секрет жизни» не всегда есть «секрет цеха». Широкие массы шли вперед, а не назад, а с ними вперед шла и эта «архаическая формула», обогащавшаяся опытом немногих композиторов тогдашней «ассоциации пролетарских музыкантов», крепнувшая не по дням, а по часам, под наспех неумело сделанной формальной оболочки постепенно обнаруживавшая здоровое и сильное тело первого «музыкального дитяти», не побоявшегося итти в казармы, в рабочие клубы, в каморки, в школы, где ему учинили экзамен не учителя, оказавшиеся в большинстве ретроградами, а комсомольцы, рабочая молодежь и рабочая детвора.

Во-вторых, надо учитывать процесс непрерывного приспособления, а вместе с тем и перерабатывания «отсталых» форм музыкальной практики со стороны представителей дореволюционного интеллигентски-буржуазного и аристократического искусства. О музыкальной практике наших попутчиков будем говорить ниже. Сейчас упомянем лишь, что процесс приспособления своей идеологии к условиям и требованиям новой, советской действительности на практике нередко приводит к явному и очевидному перерастанию музыкантов старого стиля в композиторов с советской установкой. Таковы например Гнесин, Крейн, захваченные становлением подлинно советского музыкального искусства.

Но вместе с этим процессом экспансии музыкальной агитационно-просветительной литературы мы имеем и параллельный ему рост качественного порядка. Начиная с 1921 г, налицо рост клубного музыкального репертуара (издания Пролеткульта, Музсектора), основанного на единстве политически выдержанного содержания и музыкально грамотного оформления. Навыки музыкальных кружков, являющихся значительными факторами, взявшими на себя с этого времени роль массового агитационно-художественного значения, играют ре-

шающую роль в плане обратного воспитывающего воздействия на самих композиторов. В настоящее время мы имеем уже достаточно выкристаллизовавшиеся целевые установки: 1) удовлетворение запросов массовой музыкальной самодеятельности, т. е. доступность музыки для исполнения, а не только слушания, 2) агитативность музыки, т. е. способность порождать быстрые и определенные реакции, ускоряющие усвоение ее общественно-политического содержания. Согласно этим целевым установкам заказываются и пишутся все музыкальные произведения, относимые к категории массовой музыкальной агитационно-просветительной литературы. Сюда относится: хоровая литература для исполнения в городе и деревне, музыкальные произведения, обслуживающие революционные праздники, специальная литература для нацменьшинств, музыкальная продукция, обслуживающая хоровые кружки, духовые оркестры, народные инструменты, Красную армию и т. д. Поскольку речь идет о качестве, следует отметить следующий интереснейший факт. Музыкальную продукцию, принадлежащую категории агитационно-просветительной литературы, дают не только композиторы нового революционного толка, но и композиторы, практикующие вплоть до сегодняшнего дня в стиле прямо противоположном как по формальным традициям, так и по идеологической установке. Впрочем таких немного. Среди них следует отметить А. Александрова, Г. Глиэра, М. Ипполитова-Иванова, Н. Рославца и др. как особенно показательные примеры музыкального спец-содружества с агиткой: их творчество в целом покоится на совсем иной общественно-идеологической основе. В настоящее время несомненно большую роль играет наш композиторский молодняк, в большей своей части связанный еще с консерваторией и по учебе и организационно. Таковы В. Белый, Чемберджи, А. Давиденко, С. Клячко, М. Коваль, З. Левина и др. Вся эта группа объединена установкой на повышение своего технического мастерства. Непримиримый враг какого бы то ни было снижения качества музыкальной продукции, эта молодежь идет экспериментальным путем, «пробуя» свои произведения на эстрадах рабочего клуба и музыкального кружка, чтобы путем отбора найти те наиболее удачные и приемлемые рецепции, какие в ее руках стали бы дей-

ствительным орудием борьбы за новый стиль музыкального искусства. Наконец, безусловно одно из первых мест, если не первое, по производству широкой массовой музыкальной литературы занимает АРКИМД (Ассоциация революционных композиторов и музыкальных деятелей). Деятельность ее композиторов, теснейшим образом связанных с непосредственной практикой клубной работы, работы хоровых и инструментальных кружков, — особенно поучительна. Мы не находим здесь и тени отвлеченно-абстрактного подхода к музыкальной работе. Вся она вырастает на почве огромного опыта, музыкального сотрудничества и руководства музыкальными рабочими коллективами. И не случайно, что такие композиторы, как Г. Лобачов, Д. Васильев-Буглай, К. Корчмарев, раньше других отозвались на запросы масс и на деле сумели показать, в каком направлении и как следует работать. Но, несмотря на различный и, на первый взгляд, не объединенный ничем состав работников на фронте агитационно-воспитательного музыкального искусства, несмотря на достаточно заметный (и по существу, неизбежный пока) разнобой работы, на целый ряд противоречий в приемах и подходах,— мы имеем общее русло работы, в берегах которого происходящая дифференциация и борьба углубляет работу и лишь с большой полнотой заставляет воды этого музыкального потока нести себя к нашей пролетарской плотине, где развертывается работа культурного строительства. В конце концов в нужном нам направлении работают сейчас и Гнесин, и Васильев-Буглай, и в какой-то мере Рославец, поскольку он выступает на данном фронте и сражается сам с собой, опровергая своею кантатою «Октябрь» то, что он написал ранее. Наш оптимизм в этом отношении подтверждается самой жизнью. Что объединяет столь различные группы музыкантов? Несомненно — одно: желание участвовать на фронте массового музыкального искусства. Какой принцип связывает их в этой работе? — Начала политически выдержанной музыкальной продукции: четкий политически оправданный текст, ясность музыкального языка, бодрый эмоциональный тонус и пользование формальными рецепциями популярно-песенного склада. Эти отдельные элементы в своей совокупности образуют своеобразный идеологический критерий советской и антисоветской

музыки. Мыслимый «образ и подобие» советского музыканта и советской музыки, т. е. музыки политически благонадежной, будет ли это музыка крестьянская или рабочая по своему характеру, — такой «образ» не есть только мыслимое, это есть данное, эмпирически существующее, слышимое и ощущаемое начало музыкальной практики. И «советская установка» музыки и музыканта есть качественная установка, все более и более диференцирующаяся и обогащающаяся. Это настолько ясно сознается сейчас и в руководящих кругах нашего музыкально-издательского аппарата, что вся монументальная симфоническая музыка, написанная в программно-революционном плане, выделена из остальной симфонической современной художественной музыки и стоит как бы «особняком» в связи с тем, что идейно-смысловая ее сторона определяет их не как общественно нейтральные по установке, но как сочинения, приближающиеся «к образам подлинно-революционного искусства».

Таким образом, начиная с наипростейших примеров музыкальной агитки, этого особого сорта художественного плаката, и кончая сложнейшими симфоническими произведениями, с применением в них «последних достижений» композиторской техники, а иногда и некоторыми более или менее ярко выраженными индивидуальными попытками к оригинальному разрешению так называемых «формальных задач» революционного звукотворчества, — мы имеем в сущности единый, качественно однозначный ряд музыкальной работы. Его спецификум — это вполне ясно выразившаяся установка не только на тематику, но и на содержание советской действительности, на советское (рабочее или крестьянское — об этом будем говорить ниже) понимание тех сложных процессов, какие постепенно воспитывают и укрепляют «нового человека», на политически отчетливое отражение роста этого нового человека и его психики со всем ее богатейшим тонусом чувств, понятий и волеустремлений. Процесс количественного роста явлений нового музыкального порядка огромен. Он носит двоякий характер. С одной стороны, растет массовый слушатель и массовый активист-музыкант. С другой — растет продукция, сам музыкальный «инвентарь» — количество музыкально-идеологического оружия. С 1922 г. рост этот носит совершенно стихийный характер.

Отсутствие подходящей литературы, опытных руководителей, бесчисленное количество всяких привходящих, тормозящих развитие, неблагоприятных обстоятельств, — отсутствие или негодность помещений, плохие инструменты, «холод и голод» — ничто не могло остановить развития массовой самодеятельности (подробнее см. статью т. Демьянова).

Что касается укрепления массового фронта музыкального искусства со стороны организационной, то конечно даже и сейчас нельзя еще утверждать, что те количественные результаты, какие мы имеем сейчас здесь,— окончательное решение и достижение поставленных перед нами задач. Но уже и имеющиеся результаты — несомненно факт отрадный... Прежде всего — растет кружковец-массовик, вырабатывающий свои новые методы обучения и работы с коллективным учеником (показательны результаты новой методики хорового инструктажа, особой формы массового обучения, достигнутые Клячко). Тем самым оттесняется на задний план руководитель переходного типа из старых церковных регентов, военных капельмейстеров или старых профессиональных спецов, нередко приводивших к нездоровому уклону в профессионализм. Борьба с вредной для органического роста клубной музыкальной работы установкой художественного кружка (еще неокрепшего ни музыкально, ни организационно) на платное халтурное выступление на стороне должна быть сейчас заострена. Претензии кружков в этом отношении — явление нездоровое и должно быть изжито. Здесь все еще сказываются студийные тенденции Пролеткульта, с их неизменным перегибом в сторону профессионализации. Как реакция против этих «уклонов», характерных своим непониманием самой природы массовой художественной работы, возникает теперь все более и более пробивающая себе путь установка на коллективизацию форм как исполнительской, так и воспитательно-учебной и, если так можно выразиться, «искательской» работы музыкальных кружков. Индивидуалистический принцип, который находил себе поощрение у старого спеца и фактическую поддержку со стороны Пролеткульта, парализуется при новых формах работы. Конференция 1925/26 г., выяснив вопрос о целесообразности комплексного метода работы и необходимости теснейшей увязки музыкаль-

ной жизни клуба с ростом других его кружков, тем самым последовательно привела кружковцев к сознанию необходимости органической спайки всех клубных кружков. Если на практике мы не можем сейчас еще говорить о значительных результатах комплексной работы, то принципиальное значение взятой с 1926 г. линии не может быть преуменьшено. Комплексный принцип как средство борьбы с узко профессиональной постановкой дела массового художественного воспитания оказал еще тем более важную заслугу музыкальной рабочей ячейке, что именно он выдвинул целый ряд возможностей для коллективной работы. Рабочие часто не довольствуются мелкими формами песни и крохотными инсценировками того или другого произведения. Они желают проявить себя в более крупных формах музыкального искусства. Они стремятся к созданию клубной музыкальной оратории. Но, пока эта форма советской оратории еще не найдена, приходится пользоваться старым музыкальным багажом, нередко громоздким для клубной сцены, нередко идеологически чуждым. Культурно-воспитательное значение такой большой и напряженной работы клубного коллектива, требующей огромной дисциплины и выдержки со стороны кружковцев, остается однако несомненным. Когда мы узнаем о постановке «Русалки» в Реутове, «Онегина» и «Мазепы» (сценами) в Свердловске и Павловске, отрывков из «Садко» и «Кармен» и полностью «Князя Игоря» на брянских заводах (с. Людиново) и т. д. и т. п., то мы убеждаемся, что рабочие массы сами идут навстречу «большой форме» и активно организуют показ монументального (хотя и непролетарского по идеологии) музыкального искусства.

Дружная работа рабочей ячейки над постановкой отдельных сцен или даже целой оперы есть несомненно симптоматическое явление нашего музыкального строительства. Рабочая девушка, исполняющая сложную и ответственную партию и притом вовсе не становящаяся от этого, или для этого, профессионалкой, «Ярославна от станка», «Маргарита» — текстильщица, или «Фауст» — деревообделочник — вот иллюстрации для направления, по которому идет п о к а развитие коллективной массовой клубной работы над «большой формой». Не менее симптоматичным является рост клубных симфонических орке-

стров. Не только в Москве имеются такие оркестры (просвещенцы, совработники, деревообделочники, текстильщики), но и в провинции (Иваново-Вознесенск, Щелково, Ростов н/Д. и др.). Все это сигнализирует нам подлинную тягу к монументально-массовому стилю музыкальных форм. Здесь хотят выйти за становящиеся уже привычными для передового культурного рабочего рамки песенной и инструментальной музыки. Желают найти более широкий масштаб. И конечно было бы большой ошибкой расценивать это как погоню за чисто внешней импозантностью, за декоративной широтой музыкального жеста, за театральной приподнятостью оперной постановки (все равно какой, лишь бы она импонировала этому «тщеславию»). Если такое отношение, может быть, и встречается, то во всяком случае не оно выдвинуло и не оно питает и направляет отмеченную нами тенденцию к созданию большой клубно-музыкальной формы. Клубная симфония, клубная советская оратория или другое какое-либо «звуко-зрелище» взойдут конечно на других дрожжах. Их реальный базис — идеология рабочего коллектива, со всеми его помыслами, чувствами и переживаниями. И, естественно, поскольку речь идет именно о такой рабочей идеологии, мы еще раз можем убедиться, что именно в этом направлении следует искать правильные пути к новым художественным формациям.

Выпускаемая теперь массовая музыкальная продукция является блестящим подтверждением нашей мысли, что центральное направление ведущейся работы должно руководствоваться именно этим критерием идеологического порядка — установкой на психику и миропонимание рабочего авангарда. В то время как сейчас сплошь и рядом идут споры о том, хорошо или плохо то, что некоторые композиторы-массовики пользуются мелодико-гармоническими формулами Глинки, Бородина, Корсакова и др.— действительное положение вещей остается непонятным. Нередко общеизвестные факты (вспомните популярный «Марш Буденного» и многое другое, написанное не кем иным, как Покрасом), рассматриваются или как общественно безличные, внеклассовые, бодрые «зажигательные» вещицы, или как общественно-сложные («двухклассовые»?) образования. Ведь надо же объяснить их популярность! Аналогично этому ломают голову над

другой «мудреной» проблемой: правильно или нет употребление в крупных симфонических произведениях (программно-революционных к тому же) приемов современной европейской музыкальной техники. Все эти «трудности роста» с псевдо-сложными и мнимо-мудрыми положениями, в которые попадает музыкант-общественник (композитор и критик), проистекают от неправильной установки, от отсутствия единого критерия и твердой идеологической политики на музыкальном фронте. Такого рода «трудности» при рассмотрении того или другого музыкального факта — результат нашего неумения правильно подойти к общественному содержанию музыкальной работы. Отправляясь от вопросов оформления, от собственно технической стороны музыкальной работы, последнюю рассматривают изолированно, вне связи с ее общественным содержанием. Более того, пытаются на внешних формальных признаках строить догадки и соображения об общественной ценности данной музыкальной продукции. Совершенно ясно, что такой путь — путь ложный. Он создает «трудности» там, где их нет, он создает какие-то две правды музыкальной работы — правду формы и правду содержания, которые представляют собой некое заколдованное роковое место, Сциллу и Харибду, для оценки музыкальной практики. Трагические фигуры редактора и критика, шатающихся между достижениями «левой» европейской (буржуазной) и левой советской музыки,— хорошо известны. «Все то, что ново — то и революционно» — говорят одни, не подозревая, каким оппортунизмом на практике эти слова являются. «Назад к Бетховену, ибо он был революционер» — говорят другие, не думая очевидно, что подобный лозунг есть один из видов идеологического «отзовизма» и притом в худшем его проявлении. Здесь налицо пессимизм и падение ниц перед буржуазной культурой. Получается такое впечатление, что еще шаг — и мы будем молиться перед «святыми камнями Европы», где был некогда якобы достигнут тот культурный синтез, о котором мы будто бы мечтаем. Но дело в том, что мы не мечтаем о таком синтезе и не идем назад к Бетховену, а также и не собираемся «делать выбор» между советскими музыкантами, музыка которых уже оказалась на деле политически оправданной, и «левыми революционерами», вроде Хиндемита, Шенберга и Онне-

гера. «Трудности роста» заключаются вовсе не в том, что тот или иной композитор плохо переработал Римского-Корсакова или воспользовался приемами самоновейшего европейского толка. Действительные трудности лежат в области самого содержания музыкальной работы, в области понимания идеологической установки музыкальной продукции. Конкретно — в области понимания и руководства нашими музыкальными спутниками, в правильном определении их общественно-идеологической природы и тех тенденций, какие характеризуют последнюю.

Выше мы уже отметили, что, рассматривая рост советской музыки в целом, мы констатируем колоссальный сдвиг, который произошел в общей установке музыкальной работы самых различных музыкальных направлений. Однако было бы ошибочным не заметить тех внутренних разграничений, какие кладет между этими направлениями положенная в их основу принципиальная идеологическая установка, характеризующая общественное лицо каждого отдельного течения, школы и т. д. Революционный композитор отличен от попутчика, попутчик отличен от консервативного композитора, продолжающего старую традицию. Но и среди них имеется своя внутренняя дифференциация.

Среди революционных композиторов налицо ярко выраженное народническое «крестьянское» направление. Творчество таких композиторов, как Василий Буглай, Красев, или Верековський, — с ярко выступающей идеей, бодрой, неторопливой напевностью, свободными широкими ритмами, мягкими, но мужественными гармониями, — по своей психоидеологической и формально-музыкальной природе близко подошло к характеру народной, крестьянской, исторически сложившейся, культурной практики. Типическими чертами для их творчества является наличие почти исключительно малых форм, большая изобразительность, некоторая стационарность композиции и «песенное» начало. Все они счастливо сочетают «лирический момент» с объективностью, наглядностью изложения. Их музыка уже сейчас достигла большой непосредственности в пользовании народным мелосом. Неслучайно, что опера Красева «Бахчисарайский фонтан» своим любовным и живым применением крымского фольклора приведшая в восторг крымское населе-

ние, вызвала замечание одного известного композитора, нашедшего в ней «слишком много Востока: для европейского уха чересчур». Осязательность и конкретность изобразительного начала сделала Красева популярнейшим и любимейшим детским композитором. Остроумнейшие звуковые картины, характеристики и музыкальные сценки («Красная коляда», великолепно сделанный «Петрушка») открывают целый ряд возможностей для создания нового «детского» музыкального действия. Однако пока основным «жанром» в творчестве Красева остается его иллюстративный бытовизм, так ярко представленный в его «Крымских песнях» (2 сборника), «Походном марше Тамерлана», написанном на подлинную старинную тему, иногда в форме вокальных миниатюр .

Этот же «бытовизм», но только более проникнутый живым чувством действительности, выступает ярко у Василия Буглая. Следует отметить его антирелигиозные произведения, где широко развернулся его талант конкретного наглядного изобразительства. Едкие остроты в частушечной форме или в форме прибауток, написанные преимущественно на тексты Демьяна Бедного, охотно слушаются и воспринимаются широкими массами. Пародийная сатирическая инсценировка церковной службы впервые была написана Буглаем (на слова Демьяна Бедного) и создала образ умелого и «доходчивого» до крестьянской аудитории карикатурного антирелигиозного музыкального действия. На антирелигиозном музыкальном фронте успешно работает также Корчмарев (его известная вещь «Про дьяка»), Потоцкий — автор популярнейшего разговора «Двух колоколен», Шульгин (более сложные композиции — «Пауки и мухи») и др. Знаменателен рост этого народного музыкального бытовизма на Украине. Революция, раскрепостившая и укрепившая украинскую культуру, утвердила и новый план музыкального бытия — культуру украинского крестьянского мелоса. Уже творчество М. Леонтовича (ум. 1921) решительно порывает с банальными трафаретами обработки народной песни, применяя чисто народное интонирование подголосков и свободную хоровую инструментовку. Крестьянская лирика его знаменитой «Піють півні» и задорно шаловливого и эмоционального «Щедрика» имеют огромное воспитательное значение для украинского населения,

не находящего в них более пошлой «малороссийщины». Молодое поколение украинских музыкантов-композиторов успешно идет по намеченному пути и с каждым шагом обогащает украинскую музыку новыми приемами мелодической обработки (последование квинт, квартовка на интонации, неожиданные унисоны, приемы многоголосья, между прочим, упразднение устаревшей пошлой куплетной формы, попытка ввести сложные лады и т. д.). М. Вереківський, Ревуцький создают уже большие формы.

Хоровые произведения Вереківського исполняются с успехом и за границей рабочими хорами: вложенная в них эмоциональная зарядка оправдывает себя, независимо от локальных симпатий. Действительно хороши и жизненны его хоровые обработки—«По під лугом», «Грай, море, грай), являющиеся кроме того образцовыми в отношении самого мастерства пользования голосовым материалом. Начало украинского симфонизма — факт ранее вообще немыслимый — отмечен значительной по форме и действительно украинской по темам 2-й симфонией Ревуцького. Ее большие, плавно выполненные периоды, ровное и широкое «дыхание» ее ритма и разлитая в ней бодрость и «степная свежесть всей музыки», по удачному сравнению одного писателя, рекомендуют ее с лучшей стороны. Отметим также работу Козіцького, который, несмотря на некоторую повышенную стилизованность и не всегда оправданное применение сложных ладовых комплексов, убедительно и иногда с большим подъемом дает образы народного мелоса («Коляда», Колядниця», «Ой дуба, дуба»).

Принимая во внимание большой подъем хоровой культуры на Украине и постепенный рост массовой работы в РСФСР, мы имеем все основания для оптимизма. Однако мы полагаем также, что нельзя закрывать глаза на действительные трудности, подстерегающие наших советских композиторов на их творческом пути. Уклон в чистый национализм и этнографию за счет понимания объективных революционных задач своей работы — такова теневая сторона этой музыкальной практики, тем более чреватая опасностью всевозможнейших уклонов и извращений (в экзотику, в самодовлеющий фольклор и пр.), что все эти опасности не могут быть механически исключены

из самих условий работы. Их следует осознать и творчески преодолеть. Это далеко не всегда делается. Так например тот же Вереківський (в своем балете «Весенняя сказка») не всегда избегает камней преткновения и вдается в «картинность», далекую от живой реалистической установки. Как-никак мы не можем сейчас в качестве нашей меры для музыкальной практики принять концепцию «Руслана» Глинки или «Снегурочки» Корсакова, парящих над жизнью и блуждающих в «сказах» и «былинах», в царстве царя Салтана и Садко. Сады Черномора и таинственный мир затонувшего на дне озера града Китежа не должны соблазнять молодого советского композитора. Влияния великого «чародея» — мастера музыкального сказа, — автора «Садко» и «Китежа» — сами по себе не представляют еще ничего страшного и вредного. Гибко овладев природой русского мелоса, он нашел невиданные ранее средства для передачи бойкой, переливающейся ярчайшими и изобильнейшими красками, живой, суматошливой и немного бестолковой и нескладной действительности, взятой со стороны ее переднего бытового плана. Мастер изобразить «толпу» старой России, картинно показать ее во всем ее внешнем пестром великолепии (масляница в «Снегурочке», торг в «Садко» и «Младе», колядка в «Ночь перед Рождеством»), он не дал нам образа живого реального общества, не дал крестьянина или городского мещанина как конкретных общественных величин. Поэтому так широко развернувшееся сейчас подражание Корсакову (в особенности это относится к музыке Корчмарева, оперирующего иногда «готовыми ценностями», по выражению одного критика — Золотарева, отчасти Красева и др.) мы должны считать нормальным и допустимым явлением лишь постольку, поскольку эти «влияния» не идут во вред содержанию — идеологической стороне музыкальных произведений. Жанровая изобразительность, могущая парализовать более глубокое, подлинно общественное понимание передаваемых образов, сама должна быть в какой-то мере парализована. Для чуткого композитора-общественника должна быть ясна та мера, какою он может дозировать в своем творчестве декоративно-бытовые элементы, орнаментализм мелодико-ритмических оборотов (в основе их все же народные попевки) и гармонические формулы Корсакова.

Внешнее изобразительство, приводящее к выхолащиванию подлинного содержания и смысла музыкального произведения (своеобразная музыкальная «натюрмортность»), в той или иной степени даст себя знать и у Красева. Таким образом рост «крестьянского крыла» советской музыки выливается иногда в такие формы, исправление которых требует теснейшей и постоянной связи и руководства со стороны нашей советской общественности.

Своеобразным, не вполне еще оформившимся, но уже достаточно ясно намечающимся является «городское» рабочее направление в советской музыке. Его нельзя смешивать с урбанистическим течением, общественным носителем которого конечно являются совершенно другие общественные прослойки. Типическими чертами возникающего рабочего направления будут: обобществленность и дисциплина чувств, интеллектуализм, точный и напряженный ритм, конструктивность композиции и оттеснение линеарной интонационной мелодии гармоническими комплексами полифонических образований, т. е. путем свободного одновременного звучания голосов. Представителями этого направления являются Лобачев, Корчмарев, некоторые авторы «Пути Октября» (в целом этот продукт коллективного творчества производственного коллектива МГК не представляет собой еще единства стиля) и в очень малой степени Шостакович. Война с эстетизмом импрессионистического толка, с искусством чистых самодовлеющих форм, статичных в своей размеренности и рапсодичности, за внешней симметрией своих пропорций ведущих к замкнутости и идеализации музыкального образа — вот линия, где с наибольшей пользой показали они свои силы. Неслучайно, что в программах хоровых коллективов такое большое место занимают произведения Лобачева. Его крепко сделанные вещи с их напряженной страстностью, достигающей иногда героического подъема, с редкой силой пробуждают и поддерживают волю и подъем чувств у массового слушателя, как бы подталкивая его выйти из замкнутых и занавешенных помещений, раздвигая стены становящегося тесным зала, ради широких пространств площади и улицы. Музыкальная героика его произведений строго гражданственна или, лучше сказать, коллек-

тивистична. Интонационная психологическая трактовка музыкального образа сведена на музыкальное действие. Индивидуалистическая мелодика и мерцающая тембрами звуковая палитра импрессионистов (которых у нас в СССР еще не мало) вытеснена конструктивным началом композиции, с характерной для нее своеобразной полифоничностью. Таковы — ярко подъемный «Зов мятежный» с его «горячей» концовкой трубных фанфар и перебойным напористым ритмом, «Песня победная», «Э-гей берлинцы», «Призыв»,— четко-графичные по характеру мелодий и гармоническим планам. Таковы же «Октябрь», «Песня металлистов», «Рабочий гимн», «Стройтесь в шеренги», «Марш рабфаковцев» — характерные по своей твердой уверенной ритмической поступи, передающей всегда реальное движение, по особой густоте «материализированного» звука (у «психологистов» он стал бесплотным, у импрессионистов он фигурирует в гораздо большей мере как тембр, чем как тон).

В этом же направлении, хотя и в другом формально-стилистическом плане, работает Корчмарев. Внешне более тесно связанный с корсаковскими традициями, Корчмарев тем не менее также стремится интенсифицировать показ общественного отношения человека к действительности, повысить действенный характер этого отношения. Вместе с тем он не сводит эту действенность к внешней моторности — он обобщает сущность данного индивидуального опыта, возвышая его до значения типического начала. Корчмарев стремится отыскать «постоянное» в текучести явления. По этой линии он строит своего Ивана-солдата, где сама гротескность сценического оформления выступает лишь как средство для передачи общей концепции жизненных и действительных отношений. Может быть здесь лежит объяснение его чрезмерной привязанности к фактуре и резкому членению формы, выступающих как средство этого обобщения. И несомненно здесь же лежит и основной «грех» этого композитора: тенденция «завершить» музыкальный художественный образ ранее, чем необходимый анализ кончился (особенно характерен здесь «Паровоз С 15», в схематичности и музыкальной тенденциозности которого повинен отчасти и текст А. Зорича). Более углубленный анализ, более вдумчивое отношение к содержанию создаваемых им образов — вот что

мы можем пожелать этому талантливому и несомненно прогрессирующему композитору. На этом пути он найдет средство перерасти корсаковскую традицию, переработать «влияния» Стравинского и стать органически цельным советским композитором, обладающим индивидуальным стилем, дающим себя чувствовать в эскизно сделанных «Комсомольской чехарде», «Метелице» и др.

Еще не вполне ясно выявил себя ленинградец Дмитрий Шостакович. Несомненно одно: его фортепьянная соната и «Посвящение Октябрю» — значительные вещи. Чистота мысли, энтузиазм и большая волевая напряженность — вот что властно и уверенно бросается в зал и «заражает» слушателя. Юная, ликующая и разливающаяся свободно сила не может не возбуждать симпатий. Совершенно исключительное владение материалом звука и полное подчинение его определенному психологическому заданию еще более усиливает эффект всегда стремительных и динамически построенных музыкальных мыслей Шостаковича. Оптимизм, «подъемность» и целенаправленность этих двух произведений придают им огромную силу. Они испепеляют привычные рецепции нашей гедонистической концертности. И все-таки Шостакович идет еще от личного, субъективного. Его материал — творческое самопроявление личности, активность которой сама себе полагает цели, а не берет их от жизни того огромного организма, частью которого она является — из оллектива. На том пути, на котором стоит Шостакович, можно превратиться в музыкального аскета и «святого» с таким же успехом, как скатиться в веселый, прихотливый мирок чарльстонов и рег-таймов. Симфонизм Шостаковича таит в себе то противоречие, что направленность его на действительность постоянно может быть захлестнута волною субъективизма. Не поэтому ли заключительный хор на текст Безыменского — «мы шли, мы просили работы и хлеба» (в «Посвящении Октябрю») — выступает как инструментальный момент, а не как трагическая ситуация, где все с большей и большей повелительностью слышится голос самих масс.

Шостакович — ярчайший пример того, как нуждается сейчас наш композиторский молодняк в «твердой линии» для своей

работы и в атмосфере идеологически-выдержанных влияний для выработки музыкального миросозерцания. Разбивая раковину буржуазно-эстетического индивидуализма, юная музыкальная мысль известное время подвержена опасным идеологическим простудам и, сознают сами композиторы это или нет, объективно нуждается в дружественной поддержке со стороны нашей советской общественности.

Как особо значительный факт следует отметить интереснейшую работу — «Путь Октября», автором которой является не отдельный композитор, а коллектив композиторской молодежи, объединенной при научно-композиторском факультете МГК. «Путь Октября» знаменует собой первую попытку создания советской оратории, преодолевающей старые традиционные формы ораторий типа Генделя или Танеева и выдвигающей на первое место действенное начало. Сложность самой революционной тематики обусловила естественно также и необычную многопланность структуры созданного «музыкального действия». Одновременное звучание хора, коллективной декламации и оркестра с четко проведенной дифференциальной установкой, ведущей то к преобладанию того или другого компонента, то к их единству, использование богатейших возможностей инструментального порядка — привлечены орган, гармоника, использованы шумовые эффекты — наконец, плакатность самой композиции обещают нам новые пути для создания своеобразных драматических, широко популярных по своему основному идеологическому эффекту, музыкальных формаций.

В отношении «формальных достижений» следует особенно приветствовать переключение ультраурбанистического принципа «звукового монтажа» на новые рельсы. «Звуковой монтаж», пользующийся шумовыми эффектами ударных инструментов и неопределенным по своей высоте звуковым фоном произносимых согласных и звукоподражательных возгласов хора («хора произношений», как его удачно называют), комбинирующий одновременные декламации на различные тексты и вплетающий в эту сложную сеть звучаний и шумов двухголосную хоровую песнь и, наконец, иногда совсем в «американском» стиле пользующийся «ритмом топота ног хора»,— такой монтаж есть эксперимент, могущий иметь большое принципиальное значе-

ние. Надо отдать должное С. Ряузову, инициатору этого «звукового монтажа»,— он сумел сохранить нужную меру, не переходя нигде в чисто внешний звуковой аттракцион. Недостатки «Пути Октября» — его разностильность и пестрота «нумеров», выполненных в разных манерах (например, трудно найти стилистическое единство между частями, написанными Шехтером, Ковалем и Давиденко и Белам),— представляют собой неизбежную дань росту серьезной и содержательной музыкальной установки, трудности создания большой идеологически выдержанной формы «музыкального действия». В целом мы имеем здесь значительное, мастерски выполненное и доступное по своей простоте (простоте изложения, а не мысли) широким массам музыкальное произведение. То обстоятельство, что и по тематическому материалу и по самому пониманию задач большой «клубной оратории» работа в целом носит следы рабоче-городской установки, позволяет нам рассматривать ее как агента идеологического (посредством музыки) воспитания рабочего слушателя. И мы позволим себе выразить уверенность, что именно на этом пути композиторский молодняк производственного коллектива МГК скорее всего изживет тот элемент анархии, который все-таки дает себя знать еще и в концепции отдельных художественных образов (напр., «Песня строителей» и «Завод» Коваля, «Прощальная ленинская» Г. Брука) и в трактовке частностей («Двадцать шесть» Белого, «На десятой версте» Давиденко).

Таким образом наличие активно работающего советского музыканта и советской музыки с достаточно определившимися крылами ее — крестьянским и рабоче-городским направлениям — это факт, засвидетельствованный самой действительностью. Жизненное содержание, проникающее музыкальную практику этого рода, далеко не исчерпывается выше приведенными конкретными указаниями на работу отдельных композиторов. Общественная природа музыкальной практики и других композиторов может быть позволила бы значительно расширить список лиц, выступающих как советские музыканты, но не это составляет нашу задачу.

Дав общую характеристику советского музыканта как художника с реалистическим общественным и коллективисти-

ческим, а не субъективным подходом к изображаемым событиям и переживаниям, — мы тем самым провели разграничительную линию между музыкой собственно революционно-советской и музыкой попутчиков, имеющей иную общественную природу. Если первая своим содержанием имеет общественно оправданное понимание изображаемой и организуемой действительности, то вторая еще не изжила индивидуально-отвлеченного отношения к содержанию музыкального произведения и даже, борясь за внеличные темы общественного порядка, идет к ним от индивидуалистического их понимания с ложным сознанием действительных отношений, с искаженной перспективой. Однако направленность творческой работы композитора может быть разная. И если в своей установке на «современность» композитор действительно пытается преодолеть начала субъективизма, переработать и следовательно приспособить свою психику к социальным задачам данного времени, если он идет навстречу этому времени, то тем самым он становится активным попутчиком нашей революции и прогрессивным участником в культурном строительстве. Иначе обстоит дело, когда композитор только продолжает какую-нибудь старую музыкальную традицию и не пытается преодолеть скрытого в ней психологического содержания, утверждает своей музыкой враждебную советской общественности идеологию. И мы не можем закрывать глаза на то обстоятельство, что значительная часть композиторов, творчески работающих сейчас, принадлежит к композиторам именно последнего типа.

Если такие композиторы, как А. Крейн, М. Гнесин уже перерастают сейчас в советских и органически близких советской общественности музыкантов; если, такие композиторы, как Дешевов, в какой-то мере Рославец, несомненно пытаются отойти от антиобщественного субъективизма, цеховой замкнутости, академической косности и идеологической инертности дореволюционного барского музыканта,— то еще весьма значительная часть композиторов осталась на уровне старых аристократических, буржуазных и мелкобуржуазных идеологических позиций так наз. «внепартийного», «чистого» музыканта.

У нас еще имеется тип аристократического символиста, оперирующего с полубессознательными, нездоровыми, эротиче-

скими, оккультными и пр. представлениями, вызывающими к жизни музыку «томлений», смутных предчувствий, ожиданий и мистических прозрений. Фантастика снов и жутких видений, устремление в «иные миры», «сверхчувственные» экстатические взлеты духа и мрачная трагедия «космоса» (скрябинского толка), ощущаемого сквозь зыбкую дымку повседневности, неясные надежды тоскующей одинокой личности, затерявшейся в быстром беге несущейся мимо нее жизни — такова тематика некоторых композиторов, процветающих у нас далеко не в виде редкого исключения. Так все творчество Файнберга стремится разбить материальные границы-оковы чувственной природы звука, дематериализирует его и пытается отыскать в нем некую «высшую» духовную субстанцию. В то же время путем своеобразного алогичного и глубоко символистического звукового процесса, в основе которого лежит сложная сеть намеков, недосказанностей, «неуловимых» мелодико-ритмических импульсов, — эта музыка проникает в сознание как предчувствие крушения и заката всех великих надежд и чаяний. Так одна из сонат Файнберга, предваренная эпиграфом из «Заката Запада» Шпенглера, есть примерный образец его глубокой и и мрачной эсхатологии. Файнберг не одинок. Большая традиция музыкального лирического романтизма, вершиной которой несомненно был Чайковский, в лице своих «последних» мастеров, развернув широко программу углубленного психологического симфонизма, по существу так же далека от современности, как скрябинисты с Файнбергом во главе. Психологизм Мясковского нередко приводит к жуткому и подавленно-тягостному состоянию. Неслучайно шестая симфония (1922—1923), написанная на первый взгляд на «личный сюжет», показала революцию как годину бед и тяжких испытаний, где безвыходность и сознание своего бессилия пробуждают самые невеселые предчувствия. Если даже забыть на время о более широком смысле этой симфонии, то все равно жестокая и всесокрушающая борьба — борьба за жизнь, выраженная еще в гигантской репризе (смотри в первой части деления 50—72 партитуры), не внушает бодрости. То приводя к диким пароксизмам, испепеляющим психологический тонус человека (характерны синкопические акцентированные удары группы медных

в Pesante), то истаивая в прозрачных звучностях верхнего регистра скрипок, — симфония заканчивается реквиемом, причитанием-песней, написанной на скорбно-заунывный текст: «Что мы видели, диву дивную, диву дивную, телу мертвую, А-а, А-а, как душа с телом расставалася, расставалася да прощалася, А-а, А-а, как тебе, душа, на суд божий идтить, а тебе-то, тело, во сыру мать землю». «Суд божий и мать сыра земля» — такова идейная перспектива, так рельефно подкрепленная мелодией-воплем, построенной на нисходящей малой секунде и еще усиленная жалобным стенанием флейт, гобоев, кларнета и английского рожка («ноющими» в пределах этой же секунды). Мясковский — несомненно огромная творческая величина музыкальной современности. Однако та музыкальная традиция, которую он продолжает, имеет за собой лишь прошлое и, так же, как и поэзия Шелли, Эдгара По, Тютчева и Блока, произведениями которых продолжает вдохновляться Мясковский, создавая «неявное», «предчувствия» и т. п. [1], не может быть тем хлебом насущным, в котором нуждаются широкие массы. Лишь немногое «эпическое», что еще не совсем умерло в творчестве «последнего из могикан», открывает какую-то возможность не считать его «симфонический психологизм» последовательно реакционным по своему идейному содержанию. Но и 5-я и 7-я симфонии Мясковского, с их струей «внеличной» картинной изобразительности, не изменяют основного направления его музыки в целом, с ее ориентацией на психику «городского барина».

Наконец, у нас еще живы и, можно сказать, «цветут» идейно поддерживаемые идеологической практикой «исторических» общественных групп традиции буржуазного модернистического порядка. Чары Дебюсси все еще владеют умами. Они иногда заметно дают себя знать даже и в среде советских музыкантов. «Французские тяготения» Лобачева и в еще большей мере Корчмарева — факт. Вот почему процветание «русского дебюссизма» вряд ли можно сейчас приветствовать. Повторяем, что здесь дело не в отдельных приемах музыкального импрессионистического стиля, которые конечно могут быть всегда

[1] Названия его произведений.

допущены в тех или иных целях ради того или иного музыкального эффекта. Существо вопроса заключается в правильном учете силы и общественной эффективности определенного музыкального направления и тем самым в необходимости сделать из факта роста данной идейной музыкальной «струи» определенные выводы. То обстоятельство, что Корчмарев и Лобачев пользуются иногда рецепциями музыкального импрессионистического порядка, не помешало нам считать их в настоящее время положительно определившимися советскими, общественно ценными композиторами. Однако, активная практика музыканта, имеющая своей основой стилевую импрессионистическую установку, определяет общественно-идеологическую природу данного музыкального направления (тех же «русских дебюссистов») как чуждую основных задач советского музыканта, непримиримого врага всякого эстетства, «чистых» акустических красот и пр. Борьба с «наследниками» французского буржуазного музыкального стиля по существу ведется далеко не с той силой, с какой нужно [1]. Ее нужно усилить.

Таким образом в лице скрябинистов-символистов с Файнбергом во главе, продолжающим линию дворянско-аристократического музыкального декаданса, вершинным пунктом в развитии которого был Скрябин времени «Экстаза» и «Божественной симфонии»; в лице представителей современного психологического симфонизма с его трагическими срывами и мучительными конфликтами изживаемой жизнью психики городского барина (Мясковский); русского музыкального импрессионизма с его программой буржуазно-индивидуалистического эстетства и, наконец, музыкального «академизма», представляющего собой любопытную амальгаму псевдо-классического музыкального стилизаторства, славянофильского музыкального либерализма и обыденнейшей мещанской пошлости, ресурсы которой достаточно известны, — мы имеем действительных представителей чуждой нам музыкальной практики. Как велики размеры этой деятельности? Не преувеличивая их, мы однако должны сказать, что малыми их назвать нельзя. Испол-

[1] Тут следует вспомнить и творчество Дроздова, и поэтические «изыски» Александрова, Половинкина и др.

нительская практика убеждает нас в очевиднейшей распространенности чуждых советской действительности музыкальных тенденций. В особенности музыкальное мещанство, во всех его видах фигурирующее со штампом «академичности» в репертуарах оперных театров и на концертной эстраде и, что еще досаднее, в самом эфире нашего союза (радио), — подтверждает еще раз, что на музыкальном фронте далеко не все благополучно.

Если возможно частичное переведение на рельсы советской музыкальной практики элементов, чуждых нам по своей идеологической природе, то надежда на полное и органическое перерождение всей массы идеологически чуждого музыкального опыта выглядит утопией.

Вот почему встает с такой остротой проблема попутчика, и вот почему теперь приобретает такую остроту вопрос о проведении четкой классовой пролетарской политики и на музыкальном фронте. Задача увеличить контингент попутчиков, перетягивая к себе мерами идейного перевоспитания наиболее прогрессивные элементы из них — это первоочередная задача сегодняшнего дня.

Мы уже упоминали имена попутчиков Гнесина, Крейна, Рославца, Дешевова, к ним же причислили Шостаковича,— как композиторов, несомненно доказавших свою добрую волю в выборе тем и сюжетов, тесно связанных с революцией. Сугубо следует подчеркнуть, что процесс творческой переработки своей идеологии и музыкального сознания (особенно у композиторов с выкристаллизовавшимися представлениями о музыкальной форме) есть глубоко сложный и трудный процесс.

«Осоветизация попутчика» происходит на различной почве. Исходные точки для творчества того или иного попутчика бывают разные. Отсюда вытекает необходимость индивидуального «подхода» к ним и постоянного учета целого ряда привходящих диференцирующих моментов. Мы позволим себе ограничиться одним примером.

Такой пример дает нам творческий путь А. Крейна. В дореволюционное время (род. 1883) его искусство было национальной манифестацией мелкобуржуазного городского еврея. Крейн прежде всего — не мистик, не импрессионист, не «жрец» искусства, а композитор-реалист. Пафос бесправия — вот что

двигает его намерениями. Его искусство — протест против всего безобразия и гнета национальной политики самодержавной России, растоптавшей сапогом николаевской полицейщины «презренных отверженных», оплевавшей еврея со страниц махровых ультраправых газет. Тем самым искусство Крейна своим острием было направлено против царизма. Националистическую свою музыкальную эпопею Крейн начал «еврейскими эскизами» (для двух скрипок, альта, виолончели и кларнета). Далее идет «Саломея» (1913 г.), «Газеллы», «Вадино» (1921) и др. Любопытно, что этот стиль переходит собственно за революционный рубеж 1917 года. Но такова инерция культурной практики. Раз выкованные формулы музыкального стиля как бы несут в себе потенции для длительной и упорной работы во взятом направлении. Но если для 1913 г. синагогальные напевы и внутренно возбужденный горячий язык древних «троп» с их динамически напряженными оборотами (как это имеет место в песнях Крейна) и были бесспорным шагом вперед, по сравнению со спиритуализмом «Божественной симфонии» и «Прометея», а равно и по сравнению с изысками пустых и «блестящих» французов-дебюссистов, культивировавшихся в России, особенно в предвоенный период, — то для времени нашего культурного строительства дело обстояло и обстоит иначе. Останется или нет Крейн на позиции национального музыкального пророка, или сумеет почувствовать интернациональную сущность пролетарской революции? Крейн — реалист, певец скорбной юдоли порабощенного народа, ответивший на первые громы революции 1905 года надеждой и тоской своих романсов («Я сотку свою песнь не из счастья и грез») и так последовательно развернувший атеистическую концепцию в музыке Каддиша, где он подвергает сомнению величественный образ еврейского Реквиема, что он скажет нам теперь, когда национально-музыкальная специфичность перестала быть последним словом, тем более в том виде, в каком она формировалась в годы унижений и преследований? Ответ на этот вопрос дан Крейном. Этот ответ — его «Траурная ода». «Ода» — прежде всего опыт преодоления распыленной, эпизодичной национально-обывательской трактовки музыкального образа. В ней «камерность» и «рапсодичность» музыкального языка начинает вытесняться более широ-

кой и обобщенной манерой. Крейн растворяет лирико-интонационную мелодию в конструктивно-организованную массу звучания, выступающую как органическое и объединяющее отдельные мелодические планы начало. Индивидуалистический ритм отдельных мелодических фраз охватывается общим пульсом большого периода, стирающего с мелодического движения печать случайности. Гармоническая нагроможденность, несомненно умаляющая ясность изложения основных мыслей «Оды»— дань этой растущей тяге к синтетическим полнозвучным звучаниям. Внутренний смысл этих попыток — организация психики индивида в новом аспекте более дисциплинированного и обобществленного миропонимания. «Ода» Крейна показывает нам, что ее автор не находится более в плену идеологического фетишизма национальной культурной автономии. Более того, следует прямо сказать, что «Ода» открывает широкую перспективу для преодоления еврейского национального шовинизма в музыке. Ее принципиальное значение — значение примера, утверждающего, что национальная культурная самобытность не есть нечто самоценное. Для нас важно классовое содержание национальной культуры. Вместе с тем для нас важна такая музыка, которая, широко привлекая богатейшие, часто непочатые никем и дремлющие в дали от серьезной музыкальной работы пласты национального песнетворчества, организовывала бы их для яркого и убедительного показа определенной целенаправленной общественной идеологической установки. Ориентация на музыкальную национальную сокровищницу тогда носила бы отчетливо классовый, идейно-выдержанный характер. Тогда, и только тогда, наши даровитейшие, современные нам национальные композиторы, наши Крейны — еще скорее становились бы подлинно советскими музыкантами.

Совершенно очевидно, что вопрос о современных музыкантах-попутчиках — вопрос не только настоящего, но и вопрос нашего музыкального будущего. Чем более будет брошено сюда внимания, чем более мы постараемся обеспечить условия для нормальной и продуктивной работы композиторского молодняка и, наконец, чем более будет сделано нами для идейного оздоровления той идеологической атмосферы, которой дышут и живут наши молодые, ищущие себе выра-

жения творческие музыкальные силы Союза — тем более богатой жатвы мы вправе ждать от них. Вот почему особенную остроту приобретает сейчас проблема темпа осоветизации наших музыкальных попутчиков. Основные директивные линии нашей художественной политики должны быть определены в этом направлении. Классовая идеологическая установка должна быть настолько гибкой, чтоб суметь учесть индивидуальный характер отдельных проявлений музыкальной практики и за единичными случаями вполне бесспорного роста немногих композиторов, музыка которых стала украшением советских празднеств, не проглядеть леса пока все еще хаотично развивающегося молодняка, среди которого какой-то процент несомненно крепнет и мужает. Не получая нужного воспитания во-время и не вырабатывая сплошь и рядом самостоятельной установки, огромное большинство композиторской молодежи или попадает под иго дореволюционных чуждых нам музыкальных традиций, проводниками которых и непосредственными адвокатами и агентами являются нередко старые музыкальные спецы, или вязнет в мутном иле пошлых обывательских музыкальных «вкусов» и «идеек» столь распространенного советского «неомещанства». Только правильно поставленная работа подготовки наших кадров молодого советского музыканта даст уверенность в действительном соблюдении интересов нашей «культурной экономики.»

Важный для развития музыкального искусства фронт музыкального образования, несмотря на несомненные завоевания его в годы революции, не представляет еще собой сейчас области, состояние которой можно было бы считать удовлетворительным. На выработку общего миросозерцания будущей «творческой личности» не обращается должного внимания: тип музыкального эстета — «барышни» с папкой «musique», — все еще господствующий в наших музыкальных учебных заведениях, тем более представляет собой реальную и грозную опасность, что почти 90% всего состава учащихся музыкальных техникумов и огромный процент в музыкальных вузах (иногда 90%) составляют не рабочие и не дети рабочих, а категория служащих и «прочих», среди которых гегемония нередко принадлежит детям нетрудовых элементов. Оздоровление социального

состава учащихся, а равно и оздоровление педагогического персонала консерваторий и техникумов, не отвечающего современным вузовским и школьным требованиям — вот работа, которую еще предстоит проделать. В настоящее же время следует специально подчеркнуть, что работа на музыкально-идеологическом фронте имеет чрезвычайно низкий уровень. Если исключить написанные целым рядом организаций и учреждений резолюции, то реально-практических начинаний критической работы над музыкальным искусством у нас почти нет. Наша музыкальная печать здесь еще не сказала своего веского слова. Общественно-идеологическая квалификация музыкальной практики советских композиторов, определение подлинной общественно-идеологической природы как наших музыкальных попутчиков, так и работы композиторов чуждого нам лагеря, изучение общественной природы и содержания всего музыкального наследства в целом и тех его ныне живущих и практикуемых элементов — таковы задачи, во весь рост стоящие перед нами.

Что исполнять — проблема репертуара наших гостеатров и концертов — висит еще в воздухе. Между тем, именно поэтому анархия обывательских вкусов и идейной беспринципности захлестывает с высот наших «великолепных» концертных программ молодого, жадного ко всему советского слушателя. Какой-то сектор его психики оказывается пораженным нездоровой музыкальной струей (обычно возрастная группа 20 — 35 лет составляет 50 — 70% всей аудитории).

Как исполнять? — проблема выбора исполнителей, обладающих различными стилевыми установками — также еще не обрела нужной ясности. Так например нам неоднократно приходилось слышать исполнение Бетховена, растворенного романтикой исполнителя, с зыбким и неустойчивым образом — не искажение ли это, и не имеет ли оно определенного общественного эффекта? Как учиться разбираться в музыкальном наследии прошлого — проблема социологии музыки. Между тем мы не имеем ни одной марксистской брошюры, не говоря об истории музыки в марксистском анализе. Наконец — что такое представляют собой наши советские музыканты и, прежде всего, их музыка по своему идеологическому содержанию? Мы не

имеем еще ни одной дельной и толковой статьи по этому поводу. Таким образом музыкальная надстройка растет в нашем Союзе еще анархически. Наша задача—добиться, чтобы политическая линия подлинно революционного музыкального строительства стала действительно основной, ведущей.

❖ ❖

❖

❖ ❖

МУЗЫКАЛЬНАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МАСС

Н. ДЕМЬЯНОВ

Музыка в нашей современности — огромный реальный фактор для организации нового быта и культурной перестройки человека.

Каждая сторона жизни Союза отражает те или иные музыкальные тенденции в широких массах. Эти тенденции ярко вскрывают музыкальные вкусы и устремления масс. Социальные корни их музыкальных тяготений еще крепко срощены с «культурой» старого быта, внедрявшей в толщу народных масс через хоровое пение — в церкви, «машину» — в трактире, балаган, шарманку — на улице, граммофон — в семье и т. д. мещанско-обывательский взгляд на музыку, как на средство успокоения «чувств взволнованной души», развлечения на веселой «гулянке», скрашиванья «уюта» семейного быта. Поэтому яркий музыкальный сантимент, псевдо-народный уличный примитив, любовно-слащавая или пошло разухабистая мелодия

«цыганщины» пока еще в значительной мере служат объектами притяжения музыкальных вкусов в требованиях масс.

Значение музыкальной самодеятельности в культурной общественной жизни нашей страны, проводящей социалистическое строительство и стремящейся к коммунистическому перевоспитанию масс, очень велико. Ее основными задачами является: борьба с традициями и пережитками прошлого в музыкальном воспитании, изживание мещанско-обывательского взгляда на музыку, как исключительно на средство развлечения, перевод музыкальных тяготений масс в сторону настоящих художественных образцов музыкального творчества прошлого и современности, как метода для широкого вовлечения масс в общее строительство общественно-политической, хозяйственной и культурной жизни Союза социалистических республик.

Достижения и пути развития массовой клубно-музыкальной самодеятельности, хотя и заметными зигзагами, ведут к разрешению поставленных задач.

Широкое и непрерывно растущее участие масс в работе клубно-художественных коллективов, которые по последним данным статистики ВЦСПС к VIII всесоюзному съезду профсоюзов составляют 36,2% общей цифры всех культурно-просветительных кружков, — 113 000, с общим количеством участников в 2 180 000 чел., — говорит о большой самодеятельности и глубокой заинтересованности рабочих и служащих художественной работой вообще.

Отдельных точных цифр о количественном росте музыкальной работы нет. Но факт участия в межсоюзных соревнованиях по клубно-музыкальной работе весной 1928 г. (в Москве) до 100 коллективов (хор. струн. и духовых), направленных профсоюзами в порядке выделения одного лучшего из 3, 5 и даже 10 имеющихся по союзу, количество исполнителей на музыкальных олимпиадах — в Ленинграде (июнь 1928 г.) до 5 000 человек, в Харькове (ноябрь 1928 г.) до 2 000 ч. и в ряде других городов от 1 000 до 300 человек, — дает право утверждать, что музыкальных коллективов больше половины общего процента клубно-художественных коллективов. Следовательно, музыкальной самодеятельностью охвачены довольно широкие массы.

Культурно-воспитательное значение этого охвата всецело зависит от актуальности содержания и соответствия качества работы повышенным требованиям культурно выросших масс. Это теперь осознано и руководящими культорганизациями, руководителями музыкальных коллективов, и активом музыкальной самодеятельности. Вопрос об актуальности содержания и повышения качества работы был достаточно заострен на проведенной К. О. МГСПС в ноябре с. г. московской городской межсоюзной конференции по художественной работе и является директивой VIII всесоюзного съезда профсоюзов в его постановлениях по культурно-просветительной работе.

Предпосылки для проведения в жизнь этой директивы VIII съезда профсоюзов имеются. Они лежат в ряде художественных достижений, наметившихся по ряду мест Союза, и в стремлениях клубно-музыкального актива к дальнейшей углубленной проработке музыкального материала в целях более основательного овладения техникой музыкального исполнения.

О достижениях говорят такие факты, как постановка в Ленинграде силами рабочих музыкальных коллективов союза коммунальников (хор, солисты, духовой и симфонический оркестры, физкультура) оперы Бетховена «Фиделио»; исполнение (и очень удачное) финала 9-й симфонии Бетховена хором металлистов в г. Днепропетровске; итоги межсоюзных и общегородских музыкальных соревнований по ряду городов (Москва, Харьков, Тамбов и др.), свидетельствующие, что музыкальный кружок в клубе «становится культурной силой, фактором крупнейшего культурно-просветительного значения» («Муз. и рев.» № 5—6, 1928 г., М.).

Исполнение Бетховена, Шуберта, Глинки, Бородина и др. невозможно без овладения исполнительскими навыками музыкальной техники. Поэтому факт достижения кружками определенного уровня в развитии музыкально-технических навыков, с нашей точки зрения, неоспорим.

Но этого недостаточно для полного осуществления стоящих перед клубно-музыкальной самодеятельностью задач. Ее влияние, ее значение в плане культурно-социалистического строительства будет тем сильней, чем быстрей будет итти рост ее художественно-музыкального сознания.

Стремительный общекультурный рост запросов и требований к содержанию и технической стороне музыкального исполнения со стороны широких масс, повседневно сталкивающихся с продукцией музыкально-самодеятельных организаций, обязывает последние не отставать в своем художественно-музыкальном развитии. В то же время круг интересов широких масс, сосредоточенных около вопросов и настроений советского строительства и быта, требует постоянного совпадения музыкальных тяготений клубной самодеятельности с художественными запросами масс.

Наблюдающееся стремление клубно-музыкальных коллективов к учебной работе надо рассматривать как положительное явление, содействующее дальнейшему повышению качества их продукции. При правильном организационно-методическом руководстве учебная работа в практике клубной самодеятельности дает положительные результаты: коллективы, органически увязывающие свою художественно-производственную работу с моментами учебных занятий, добиваются широкого признания среди обслуживаемых ими масс. Их авторитет растет параллельно с развитием их музыкальной подготовки. Грамотность, техническая чистота, художественность музыкальной передачи произведений, зависящие от умения играть, петь по нотам, от степени технического овладения инструментом, голосом, — вот основные условия для положительной оценки со стороны рабочего слушателя. Эти условия некоторыми отдельными коллективами (хоровыми, домровыми, духовыми) достигнуты. Их опыт показывает правильность и целесообразность установки на учебную работу в плане клубно-музыкального коллектива, но только не в рамках узко-специальных занятий, а по линии художественного просвещения и обще-музыкального воспитания.

В результате такого направления учебной работы, мы уже имеем клубно-музыкальные коллективы, члены которых, являясь хорошими любителями-музыкантами, умеют подойти к вопросам музыкальной культуры как общественники, правильно оценивая то или иное музыкальное произведение, ту или иную область музыкальной жизни с точки зрения художественно-идеологических требований нашей современности.

Во многом результат учебно-воспитательной работы зависит от правильности методического руководства и наличия объективных условий для развертывания работы. В общей сети музыкально-самодеятельных организаций ни то, ни другое обстоятельство еще не являются реально-действующим фактором. Поэтому очередная задача всех руководящих организаций — создать эти предпосылки для дальнейшего углубленного развития музыкально-самодеятельной работы.

На местах (в клубах, красных уголках) эти объективные условия в большинстве случаев отсутствуют. Необходимость предоставления больших средств, удобного помещения, учебных пособий (хорошего качества инструментов, нот и пр.) и квалифицированного руководителя уже достаточно осознана некоторыми культработниками как основные меры по оздоровлению целого ряда больных мест в музыкально-самодеятельной работе. Но полная реализация указанных мер зависит не только от профсоюзных культорганизаций. Здесь музыкальная самодеятельность нуждается во всемерной помощи со стороны музыкально-профессиональных и общественных учреждений и организаций. Отсутствие квалифицированного музыканта-руководителя, методических пособий, хороших инструментов есть следствие полной инертности наших педагогических, художественных, производственных учреждений и организаций, которые вплотную пока еще не подошли к вопросам массовой музыкальной самодеятельности.

Тенденция ликвидировать педфак МГК, комплектование инстр.-хоровых отделений музтехникумов случайными слушателями или малоотвечающими требованиям по специальности, отсутствие методологической научно-художественной работы на основе учета и изучения имеющегося опыта музыкальной самодеятельности, ограниченность фабричного производства инструментов, их дороговизна при неудовлетворительном качестве, неорганизованность кустарного производства народных инструментов — вот факты, характеризующие отношение перечисленных организаций к массовой музыкальной работе.

То же отношение и со стороны культурно-художественных музыкальных учреждений (ГОТОБ, Театр им. Немировича-Данченко, Оперный театр им. Станиславского и др.),

высококвалифицированные исполнительские силы которых трудно откликаются на помощь в работе по музыкальному просвещению самодеятельных масс. Громадное завоевание клубно-музыкальной работы за 1927/28 г. — организация культотделами профсоюзов лекций по музыке в плане работы по художественному просвещению музыкально-кружкового актива — встречается с большими затруднениями, грозящими подрывом доверия со стороны аудитории к этому важнейшему мероприятию, в силу чрезвычайной трудности найти доступного слушателям лектора и квалифицированного исполнителя с нужным репертуаром. Чрезмерность гонорара, малая гибкость в подготовке необходимого репертуара, недостаточное осознание культурно-общественной важности выступления пред подобной аудиторией — вот типичные черты отношения со стороны профессиональных исполнительских сил.

Создание нормальных и обоюдополезных взаимоотношений культурных центров музыкального профискусства с массовой музыкальной самодеятельностью — насущная задача сегодняшнего дня. Художественно-творческая смычка этих двух сторон советской музыкальной жизни создает взаимное влияние их друг на друга, побуждая профискусство к осовремениванию содержания и методов своего творчества, а самодеятельное искусство — к поднятию своей художественной квалификации.

* * *

Основная и важнейшая область работы клубно-музыкальных коллективов — художественное обслуживание самых разнообразных массовых мероприятий профсоюзов и их клубов.

Здесь музыкальная самодеятельность является главным источником, откуда культработа черпает активные художественные силы для обслуживания широких масс. Эти силы несут громадную работу по приближению музыкального искусства к рабочим. В рабочих окраинах, где клуб является единственным центром массовой музыкальной жизни, они, организованные в хороший хор или оркестр, нередко представляют из себя передовой культурный отряд по борьбе с царствующей в клубе «халтурой», легкомысленно насаждаемой представителями профискусства.

Чтобы судить о масштабах клубно-производственной работы самодеятельных хоров и оркестров (духовых и струнных), приведем несколько общих цифр о массовых мероприятиях клубов за 1928 г. по статистическим данным ВЦСПС. Средний процент разных видов массовой работы в месяц на один клуб следующий: кино — 7.8, художественных постановок — 4,8; вечеров политических, производственных, бытовых — 4,3; вечеров самодеятельных, семейных, юнсекции и пр. — 1,6. Во всех этих разделах массовых мероприятий клуба музыкальные коллективы принимают самое активное участие. Духовые оркестры привлекаются и для иллюстрации кино, и для обслуживания самых разнообразных вечеров, и, конечно, большинства художественных постановок. Хоры и струнные оркестры тоже часто используются по всем, кроме кино, разделам приведенных мероприятий.

Таким образом приходится считать почти обычным явлением от 8 до 12 выступлений в месяц для духового оркестра и 4 — 6 выступлений для остальных коллективов. В плане музыкальной самодеятельности это довольно значительная работа, возлагающая на коллективы определенную ответственность за содержание и качество своей продукции.

Это непрерывно растущее чувство ответственности делает все более и более значительной культурную роль музыкально-самодеятельных коллективов в воспитательной работе клубов. Вопросы содержания работы (репертуар и формы) и взаимоотношения с рабочим слушателем являются решающими для определения всего значения музыкальной самодеятельности в культработе. Внимательный анализ в указанных направлениях, конечно, вскроет целый ряд недостатков, уклонов в работе и не совсем нормальных отношений клубной аудитории и культработников к музыкально-самодеятельным исполнителям.

Культработники, как организаторы массовой работы, клубная аудитория еще не изжили бытовой привычки видеть в музыкальном исполнении только средство для развлечения. Такое отношение к музыке рабочего слушателя — пока неизбежное явление. Но культработники, стараясь идти по линии наименьшего сопротивления и требуя от музыкальных кол-

лективов «веселых», легко воспринимающихся произведений, нередко толкают их к разным суррогатам музыкального творчества. В этом сказывается недооценка культурно-воспитательного значения музыкальной работы, что влечет за собой искривление линии ее содержания в силу погони за материалом, импонирующим музыкально-обывательским запросам и вкусам аудитории.

Отсюда — в лучшем случае — некоторый «холодок», в худшем — отход от современной революционной художественно-массовой и художественно-агитационной песни и увлечение «уличной» частушкой, перепевами цыганских песен на революционные слова («Кирпичики», «Шахта № 3», «Авио-Марш» и пр.). Это наблюдается не только со стороны слушателя, но и исполнителя, если он в руках руководителя «культурно-соглашательского» типа.

С нашей точки зрения здесь создастся почва для укрепления того огульно-отрицательного отношения к музыкально-революционному творчеству, которое до сих пор еще не выветрилось в некоторых слоях музыкальной профессии. С другой стороны, даются предпосылки для еще большего расцвета музыкальной спекуляции на «революционные сюжеты» разного рода творцов «легкой музыки» по рецептам ресторанно-цыганских романсов-шансонеток. При таких тенденциях трудно рассчитывать на массовое творчество настоящей советской революционной и пролетарской песни и музыки, в чем так нуждается музыкально-самодеятельный потребитель.

Конечно, это «искривление» не является широко распространяющейся «болезнью». За последний год (X/1927 — X/1928 г.) необходимость борьбы с этим осознана многими работниками по всему Союзу; культурная революция четко наметила пути дальнейшего развития культурного строительства страны. Но и при движении по этим намеченным путям возможны некоторые ошибки со стороны практических работников. Одну из таких ошибок можно констатировать в стремлении наиболее широкого использования в клубно-музыкальной работе произведений классической музыки и обще-художественной литературы.

Нет сомнений, что в принципе установка на творчество классиков и высококвалифицированных композиторов совре-

менности — правильна и отвечает задачам культурной революции. Приблизить массы к пониманию лучших образцов музыкального творчества прошлого и помочь овладеть современной техникой музыки — задачи сегодняшнего дня.

Но иногда эти задачи пытаются разрешить путем широкого охвата всего, что попадается под руку, без всякого идеологически-классового критерия. Здесь, без сомнения, нужен строгий отбор литературы как со стороны содержания настроений текста и музыки произведений, так и по признакам их формального построения.

В отношении форм работы надо отметить стремление к наибольшему разнообразию форм музыкального исполнения, а также к формам динамически ярким и театрально-зрительного порядка.

Корни этих стремлений идут и со стороны требований музыкально выросших исполнителей из актива клубной самодеятельности и со стороны запросов рабочей аудитории, требующей наиболее впечатляющих форм для музыкального воздействия на нее.

Это стремление выразилось в «стабилизации» и в дальнейшем развитии (более углубленном по ряду клубов) работы по индивидуально групповому (сольно-ансамблевому) исполнению, а также в работе над постановкой музыкального монтажа («Путь Октября» в клубах совторгслужащих, текстильщиков), музыкальной инсценировки («Советский часовой» в Раб. дв. им. Загорского, союза металлистов) и большой оперы («Алеко» Рахманинова у железнодорожников и др.).

Положительных результатов в отмеченных тенденциях к развитию и расширению форм музыкально-самодеятельной работы имеется достаточно. Развивается индивидуальный исполнитель, музыкальный рост которого увеличивает удельный вес коллектива; расширяются возможности по построению цельных — тематически выверенных — программ из разных форм музыкального исполнения (соло, дуэт, трио, квартет, соло с хором, соло с оркестром, коллективные, отдельные и совместные выступления хора и оркестров и т. д.).

Кроме того, выковываются новые формы музыкально-сценического исполнения, как напр. музыкальный монтаж «Путь

Октября», смонтированный из номеров сольного и хорового пения, ритмической декламации с сопровождением музыкальных и ударных инструментов, с применением световых эффектов, плакатов (сочинение произв. коллектива композиторов МГК, издано Музсектором); самодеятельно сделанная инсценировка на основе определенного сценария из ряда готовых песен и музыкальных произведений. Все это намечает пути к созданию клубной оперы, оперетты, водевиля и пр.

Но здесь есть ряд и неправильных моментов, нарушающих общее организационно-воспитательное построение музыкальной самодеятельной работы. Так по линии сольно-ансамблевых занятий — выпячивание или обособление отдельных исполнителей из коллектива, что нарушает иногда работу коллектива в целом; отклонение от производственного музыкального материала (нужного для обслуживания клуба) в сторону специфически-учебного, что понижает общественную работоспособность коллектива и замыкает его в рамки школьной работы. В отношении нерасчетливых увлечений театрально-сценическими формами (особенно постановкой сложных опер) наблюдаем непосильный выбор музыкального материала (напр., «Князь Игорь», «Царская невеста» и пр.), резко вскрывающий перед слушателем художественно-техническую (музыкальную и сценическую) неподготовленность исполнителей и отсутствие материальных условий для удовлетворительного разрешения постановки; приостановку на долгий срок очередной производственной работы коллектива по обслуживанию важнейших мероприятий союза и клуба.

Вот — основные моменты ненормальных явлений, извращающих главные цели и задачи музыкальной самодеятельности. Причины этих явлений лежат не только в отсутствии правильного руководства, но и в бедности музыкального материала для клубных форм музыкальной работы. Нужна большая помощь со стороны советской музыкальной общественности.

Необходим внимательный, методически-строгий отбор из старой и новой музыкальной литературы репертуара для сольно-ансамблевого исполнения на основе учета художественных возможностей исполнителей и актуальности содержания произ-

ведений. На той же основе надо помочь музыкальной самодеятельности масс указанием из оперной литературы доступных для них отдельных отрывков, сцен и коротких целых опер, поддающихся той или иной переработке по сюжету. От музыкально-творческих сил советских композиторов, объединенных ВАМП, ОРКИМД, АСМ, музыкальная самодеятельность ждет нового материала, отвечающего повседневно-бытовым и художественным запросам клубного исполнителя и слушателя.

Художественные интересы и требования рабочего исполнителя и рабочего слушателя достаточно крепко переплетены и, взаимно влияя друг на друга, идут из одного корня.

Простота (в лучшем значении этого понятия) музыкальной мысли произведения, ясность формы (хотя бы с технически-трудной структурой ее общего построения), близость и понятность текстового содержания — вот их требования к музыкальному произведению. Поэтому они с одинаковым удовлетворением играют и слушают такие произведения, как «Неоконченная симфония» Шуберта в исполнении домрового оркестра или «Хор поселян» Бородина в исполнении хора.

Такие факты говорят не только о гениальности этих произведений, но и о несомненном росте рабочего слушателя, который, находясь в постоянном общении со своим музыкально и художественно выросшим на его глазах исполнителем, постепенно освобождается от мещанско-обывательских наслоений музыкального окружения в прошлом и поднимается до вершин подлинного музыкального творчества.

Так же и рабочий исполнитель, ясно сознавая запросы и требования своего слушателя, постепенно научается находить тот музыкально-художественный материал, который может захватить его слушателя так же, как и его самого.

Такие же взаимоотношения должны возникнуть между рабочим исполнителем и художником-композитором музыкально-революционного творчества Советского Союза.

Если современный композитор сумеет быть чутким к запросам и требованиям музыкальной самодеятельности масс,

то он найдет общий язык с самыми широкими массами нашей страны, и его творчество, питаемое художественной энергией и активностью рабочего исполнителя и слушателя, даст ему полное право называться пролетарским, советским композитором.

МУЗЫКА ПО РАДИО [1]

С. ЧЕМОДАНОВ

В общей системе радиовещательной работы художественное радиовещание занимает у нас весьма заметное место. Этот факт объясняется, с одной стороны, широко проснувшейся после Октября потребностью массовика рабочего и крестьянина в приобщении к художественным ценностям прошлого и настоящего, с другой стороны, необходимостью перемежать обильные текстовые передачи политико-просветительного и научного характера моментами художественного отдыха, в целях повышения внимания радиослушателя к этим передачам.

Среди всех искусств больше всего в области художественного радиовещания посчастливилось музыке. Искусства, рассчитанные на зрительные восприятия, пока еще почти недоступны

[1] Статья т. Чемоданова идет в порядке информации. К подробному анализу вопросов радиомузыки редакция вернется в ежегоднике на 1930 год. — Ред.

нашей радиотехнике, которая поэтому почти исключительно передает искусства, воспринимаемые органом слуха. Таковыми являются, главным образом, музыка и художественное чтение. Последнее также, наряду с музыкой, занимает значительное место в общей сети нашего художественного радиовещания, но, разумеется, сравниться по месту и времени с передачей музыки не может. Это, в свою очередь, объясняется тем, что насыщенные текстом политико-просветительные и научные передачи нуждаются в виде антрактов и передышек не в слове, хотя бы и художественно данном, а именно в музыке, которая хорошо (в смысле звучания) контрастирует с текстовыми передачами и тем самым выполняет миссию зарядки внимания слушателя для дальнейших текстовых передач.

В деле музыкального радиовещания наши радиоорганизации обычно ставят перед собой три основные художественные задачи. Одна из них — политико-просветительного характера, совпадающая по своей целевой установке с текстовыми передачами того же типа. Художественно-политические передачи большею частью приурочиваются к каким-нибудь датам крупного революционного значения. В основе здесь политико-просветительная тема, которая трактуется в ряде соответственным образом подобранных музыкальных номеров, перемежающихся с номерами художественного чтения. Такого рода передачи ставят перед организатором их целый ряд трудностей, которые не изжиты и поныне. Дело в том, что революционно-музыкальная литература не достигла еще той ступени технического совершенства, чтобы можно было одними ее средствами дать музыкальное обрамление тому или иному революционному лозунгу. Поэтому в таких случаях приходится обыкновенно прибегать и к помощи старого музыкального материала, выбирая из него, разумеется, то, что хотя бы в известной степени созвучно избранной теме. С каждым годом, однако, эти затруднения ощущаются все в меньшей степени, ибо на наших глазах идет сильный количественный и качественный рост революционной музыки, постепенно переходящей от простых песенных примитивов к формам крупного масштаба, вплоть до симфонии и оперы. Большую помощь политико-просветительным передачам оказывает художественное чтение.

Другой круг музыкальных передач, занимающих или, по крайней мере, долженствующих занять значительное место в общей системе художественного радиовещания,—передачи, рассчитанные на музыкальное просвещение радиослушателя-массовика. Здесь также в основе передачи в большинстве случаев лежит какая-либо тема, не лишенная общественной значимости; однако, главная цель этих передач не в политпропаганде, а в ознакомлении слушателя с тем или иным музыкальным направлением, композитором, произведением (разумеется, в неразрывной увязке всего этого материала с социальной средой, его породившей). Здесь уместны как эпизодические концерты, которые дают ряд музыкальных произведений, группирующихся вокруг одной и той же социально-художественной темы, так и в особенности циклы концертов, каждый из которых, давая законченный ответ на тему, в то же время явился бы звеном в общей цепи цикла, преемственно связанным с предыдущим и последующими звеньями. Особенно полезны в такого рода музыкально-просветительной работе исторические циклы, которые показывают слушателю главные течения музыкальной мысли прошлого и настоящего не в хаотическом виде, а в их временной последовательности. Социологическая база музыки с особенной ясностью может быть вскрыта в такого рода циклах, где смена музыкальных течений показывается как отражение смены классовых группировок на исторической арене. Для обслуживания исторических концертов выбираются обыкновенно произведения, наиболее типичные и показательные для данной эпохи, стиля, композитора. Разумеется, загромождать эти передачи особенно трудными для массового восприятия сочинениями не следует, ибо это могло бы отпугнуть от слушания их массовика-радиослушателя, для которого, как известно, никаких мер «принуждения» в распоряжении радиоорганизаций нет и быть не может. Поэтому здесь часто приходится итти на некоторый компромисс в смысле замены крупных по форме и громоздких по звучанию пьес сочинениями малой формы и несложной техники, с тем, однако, чтобы эти последние могли выполнить главное задание концертов — выпукло характеризовать музыкальный стиль и эпоху, его создавшую.

Большое значение в художественно-просветительных пере-

дачах как с революционно-политической установкой, так и музыкально-воспитательного характера, имеет пояснительное слово. Задача этого последнего в передачах политико-просветительных — увязать тему с художественным материалом, показать общественную значимость последнего, дать представление о современном состоянии революционной литературы и музыки, разобраться в формах этой последней и т. д. Особенно необходимо пояснительное слово в исторически-цикловых концертах. Здесь задача его — в кратком вступлении охарактеризовать эпоху и стиль, социологически увязать этот последний с идеологией той или иной классовой группировки, подчеркнуть в исполняемом произведении типичное, ввести слушателя в содержание и форму исполняемого. Наряду с вступительным словом здесь имеет место также краткое пояснение каждого номера, увязывающее этот последний с целевой установкой концерта. Само собой разумеется, что пояснительное слово не должно докучать слушателю ни своим размером, ни формой построения. Для того, чтобы его слушали и любили, оно должно быть максимально кратким, образным, популярным, ясно и четко произнесенным. В общем количество времени, уделяемое пояснениям, не должно превышать 20—25% всей передачи, тем более, что музыка, в особенности если она умело подобрана и хорошо исполнена, сама за себя достаточно говорит.

К сожалению, в области художественного радиовещания часто приходится наталкиваться на довольно упорную оппозицию делу музыкального просвещения и неразрывно связанному с ним словесному пояснению музыкальных передач. У нас нередко музыка все еще расценивается лишь как приятное развлечение, а не как крупный общественно-культурный фактор. Поэтому от музыкально-просветительной работы многие досадливо отмахиваются, видя в ней помеху легкому, приятному отдыху. Отсюда, например, процветание в наших клубах, отчасти и в радиовещании, разного рода музыкальной халтуры, потворствующей мещанским вкусам. Отсюда засилье в нашей художественной жизни обывательщины в виде цыганских романсов, так называемых «песенок быта» и прочей гнили отживающей культуры. Отношение к музыке, как к развлечению, которое встречается нередко в кругах наших руководителей политпро-

светработы, а за ними и в широких пролетарских кругах, является одним из самых обидных и нездоровых идеологических пережитков старины. В прошлом дворянство и купечество обыкновенно расценивало музыку как приятное украшение салона или аттрибут ресторана. Нам нужно решительно отойти от таких взглядов. С удовлетворением можно отметить, что наш рабочий актив за годы революции успел уже в достаточной мере по-настоящему полюбить музыку и принять ее как полноценный общественно-культурный фактор. Наследовав от сошедших с исторической арены классов разные виды художественной культуры, он хочет глубоко познать их и всемерно использовать в своих классовых целях.

Говоря о музыкальном просвещении масс по радио, мы ни в коем случае не думаем делать из него единственного вида музыкальной радиоработы. Мы отнюдь не склонны отрицать за музыкой и важной функции отдыха — развлечения, которую она должна выполнять во многих случаях жизни. Совершенно ясно, что угощать слушателя в чрезмерной дозе музыкально-просветительной пищей после его утомительно-напряженного трудового дня было бы нецелесообразно ни для него, ни с точки зрения интересов самой работы. Поэтому в нашем радиовещании значительное место уделяется передачам концертов музыкального отдыха. Организация этих последних представляет еще более значительные трудности, чем муз-просвет-работа. Здесь, с одной стороны, нужно выдержать доброкачественный художественный стиль, с другой стороны, — учесть емкость слушательского внимания, не перегружая его сложной по формам музыкой. Тематизм в таких концертах также желателен, но лишь в самой общей форме (например, концерт русской художественной музыки, западной музыки, народной песни и т. д.). Главное же внимание здесь должно быть направлено на подбор музыкальных номеров, интересных по звучанию, простых по форме, доступных массовому восприятию. Очень важно в таких случаях (момент, который следует учитывать во всех музыкальных передачах, а в этих — в особенности) при составлении плана программы давать возможно чаще смену тембров звучания (например, инструмент, голос), или строить ее по принципам контраста, или еще как-либо, с тем, однако, чтобы держать внимание слу-

шателя все время в активном состоянии, часто незаметно для него самого. Пояснительное слово в таких передачах максимально сокращается, ограничиваясь по преимуществу называнием имени автора, вещи, исполнителя и совсем краткой расшифровкой содержания и формы исполняемого. В такого рода передачах момент культурно-просветительный отходит на второй план. Однако, он не должен совершенно отсутствовать и здесь, как вообще во всех передачах. «Развлекая, просвещать» — таков должен быть лозунг всего музыкального радиовещания. Все дело здесь в умелом подборе и подаче музыкального материала слушателю, причем, разумеется, пропорции элементов просветительных и развлекательных в разных типах музыкальных передач не могут быть одинаковы, постоянно меняясь в зависимости от целевой установки каждого из них.

В каком отношении между собою находятся и должны находиться все три отмеченные типа музыкальных передач?—Тут трудно установить какие-либо твердые пропорции. Последние зависят как от степени культурного развития радиослушателя, так и от целого ряда других моментов. Так, например, музыкальные передачи с политико-просветительной установкой в своем количестве зависят от обилия не только революционных дат (не представляющих собою более или менее постоянной величины), но и политических кампаний данного периода (перевыборы советов, посевная кампания и т. д.), которые, как общее правило, также всегда обслуживаются у нас музыкой. Время, уделяемое этим передачам, отчасти зависит также от наличия музыкальной литературы, пригодной для них.

Художественно-воспитательная работа в том случае, если нет каких-либо нездоровых нажимов извне, с каждым годом заметно повышается как в смысле процента уделяемого ей времени, так и в отношении качества подаваемого материала. Однако опять-таки какой-либо твердый процент здесь установить не легко: это также величина переменная. Отсюда невозможно, конечно, указать процентное отношение передач музыкального отдыха к остальным видам художественного вещания, ибо и здесь из года в год положение меняется в сторону все большего приближения этих передач к задачам культурно-просветительного характера, а их художественное содержание

с каждым годом все усложняется и повышается в связи с культурным ростом нашего радиослушателя.

Наряду с классификацией художественного радиовещания по трем указанным выше видам, можно классифицировать его также по социальным типам радиоаудитории. Состав этой аудитории по преимуществу — рабочие, крестьяне и служащая интеллигенция. При подборе материала и установке видов музыкального радиовещания принимаются во внимание также и возрастные типы (взрослые, молодежь, дети). Три основных вида музыкального радиовещания сохраняются для всех типов аудитории с теми или иными программными уклонениями для каждого из них. Так, крестьянские передачи насыщаются по преимуществу народно-песенным материалом со сравнительно небольшим уклоном в сторону профессиональной, так сказать, музыки. Для широких слушательских масс из рабочей среды дается наряду с песнями рабочего быта и производства специально подбираемый общедоступный художественный материал. Напротив, рабочему активу и интеллигенции дается в большей дозе усложненный музыкальный материал. В передачах, рассчитанных на возрастные типы, делается нажим при подборе материала на те его элементы, которые связаны со специфическими бытовыми условиями жизни того или иного типа, с уровнем его художественного развития, а в детских концертах, кроме того, обращается значительное внимание на внешнюю звуковую изобразительность музыки. Само собой разумеется, что и пояснительное слово во всех этих видах передач разнообразится по размерам и по форме, приспособляясь к культурным навыкам и языку каждой из названных группировок.

Мы до сего времени говорили исключительно о радиопередачах концертного типа. Наряду с этими последними, передаваемыми из специальных студий различных радиоорганизаций, в нашей системе художественного радиовещания значительное место занимают так называемые трансляции, т. е. передачи из оперных театров и концертных зал различных спектаклей и музыкальных утр и вечеров. По существу это те же виды художественного радиовещания, что и студийные, с тем лишь отличием, что здесь нет художественно-направляющей руки специальных органов радиовещания, а передается та художе-

ственная продукция, которая предлагается другими организациями. Однако и здесь при осторожном и умелом выборе трансляций общая линия радиовещательной работы не только не ломается, но в отдельных ее участках даже укрепляется. Из обильной оперной продукции наших театров выбираются по преимуществу те ее элементы, которые, с одной стороны, доступны и любимы массовым слушателем, часто делающим определенную заявку на определенные оперы, с другой стороны — те, которые представляют художественную и идеологическую ценность для современности, наконец, тот материал, который можно назвать радиофоничным, т. е. наиболее удобным для передачи по радио с точки зрения чисто технических возможностей. Так, например, сложные партитуры громоздкого звучания по возможности избегаются для передачи, ввиду того, что здесь, при нашем состоянии радиотехники, трудно добиться четкой слышимости; избегаются также для передачи те оперы, которые рассчитаны по преимуществу на зрительное восприятие, где драма явно превалирует над музыкой. До известной степени недостаток зрительных восприятий при передаче оперных спектаклей восполняется подробными словесными пояснениями, даваемыми перед началом и в антрактах между действиями. Задача этих пояснений—не только передать содержание действия и подчеркнуть наиболее значительные моменты в музыке, но и дать представление об устройстве сцены, динамике действия и т. д. Практика показала, что чрезвычайно полезно сопровождать музыкальные пояснения опер проигрыванием (хотя бы на рояле) главных музыкальных тем, на которых построена опера.

При трансляции концертов радиовещательные организации ориентируются по преимуществу на те из них, которые или дают слушателю интересную программу, или обслуживаются высококвалифицированными артистическими силами, нашими и заграничными (причем тут, разумеется, программный момент учитывается в полной мере), или же дают то и другое вместе. В начале концерта и в антрактах между отделениями здесь также дается пояснительное слово, подробно расшифровывающее художественную ценность и общественное значение исполняемого. При трансляциях концертов это слово особенно необходимо, так как в большинстве случаев в их программах фи-

гурируют сочетания, мало доступные пониманию массового слушателя.

На пути художественного радиовещания стоит у нас целый ряд трудностей. Многие из них нами были уже указаны, например, недостаток репертуара, пережитки мещанских вкусов, слабость радиотехники и т. д. Репертуарный вопрос — один из самых острых в деле художественного вещания. С одной стороны, естественно желание радиовещателей дать максимально-лучшее в смысле его художественной и идеологической ценности, с другой стороны — этого лучшего в достаточном количестве у нас нет. Новая революционная музыка, идеологически пригодная для современного слушателя, количественно еще недостаточно богата. Старая музыка, будучи детищем отживших классов, идеологически в большинстве своем непригодна для современности. Отсюда необходимость большого художественного такта при подборе материала для радиоконцертов. Старую же музыку при подаче ее по радио нужно тщательно сортировать, выбрасывая из нее все, что отдает упадочными настроениями прошлого, наоборот, показывая и усиленно пропагандируя то, что является порождением эпох классового подъема.

О необходимости всемерной борьбы с пошлой обывательщиной в музыке, с своеобразным музыкальным «хвостизмом» в виде приспособленчества к пережиткам мещанских вкусов под предлогом якобы отклика на запросы массового слушателя, и о прочих опасных уклонах в нашей художественной жизни мы уже говорили. Повторяем, что здесь нужна самая решительная и беспощадная война во имя общественно и художественно-значимого искусства.

Третье существенное затруднение, которое встречается на пути музыкального радиовещания — неизученность радиослушателя. Последний невидим для радиовещателя. Его реакцию на вещание невозможно мгновенно уловить и оценить, как это можно сделать в живой аудитории. Между тем, совершенно естественно, что вне учета этой реакции, вне живого общения с радиослушателями не может быть правильного построения дела художественного радиовещания. Возможны различные методы общения со слушателями. Один из них, наиболее привившийся у нас, — радиокорреспонденция. Однако этот метод,

даже при самом поверхностном его анализе, представляется сомнительным в своей ценности. Радиокорреспонденция, в большинстве своем, носит случайный характер, не говоря уже о том, что здесь бывают случаи явной фальсификации слушательской реакции. Сколько-нибудь ясной картины радиослушательских вкусов и взглядов этот эпизодический материал дать поэтому не может. Было бы глубокой ошибкой исходить из него в деле построения планов и программ. В целях правильного учета радиослушательской психологии необходимо перейти на методы хорошо составленных, понятных по форме, с небольшим количеством вопросов, анкет, которые широко разошлись бы по всем радиослушательским ячейкам; далее, нужна организация специальной сети радиокоров, с которыми должна быть налажена постоянная живая связь радиовещающих организаций; нужны периодические конференции представителей радиослушательских активов с отчетами на них о проделанной радиовещательной работе; нужны, наконец, периодические выезды оперативных работников музыкального радиовещания на места массового слушания, фабрики, заводы, избы-читальни и т. д.

Одно из наиболее существенных затруднений на пути радиовещания вообще, музыкального, в частности — недостаточно высокое состояние нашей радиотехники. Часты случаи, когда художественно-полноценная передача настолько искажается по радио, что дает отрицательный эффект. Качество слышимости нередко убивает здесь качество содержания. Нужна напряженная опытно-лабораторная работа (в неразрывном контакте музыкальных и технических сил) по улучшению качества слышимости, что является непременным условием не только успехов музыкального радиовещания, но и идеи радиовещания вообще.

Вот те наиболее существенные затруднения, преодоление которых способно обеспечить расцвет дела художественного радиовещания в нашей стране. Чтобы стать в полной мере советским, наше радиовещание должно быть строго-плановым, давать художественную продукцию высокой квалификации и большой общественной значимости, установить живую и органическую связь с радиоаудиторией, всемерно учитывая ее художественные потребности, наконец, поднять на максимальную высоту радиотехнику.

За истекший короткий срок (не прошло еще и пяти лет) художественное радиовещание сделало ряд гигантских шагов на пути своего развития. Неисчислимы и необозримы перспективы его в будущем. Последнее рисуется нам не только в виде достижения идеальной слышимости, приравнивающей радиослышимость к слышимости натуральной, но и в виде соединения звуковых образов со зрительными, в каковом направлении современной радиотехникой уже делаются опыты, давшие ряд реальных результатов. К этому синтезу зрительных и слуховых ощущений по радио твердыми шагами идет современная радионаука. Ее крупные успехи в прошлом дают право с уверенностью в этом отношении взирать на будущее. Недалек момент, когда музыка и театр через радио станут подлинным достоянием многомиллионных трудовых масс, рассеянных по самым глухим уголкам нашего Союза.

ХРОНИКА МУЗЫКИ

Музыкальное творчество

❖ Музсектором Гиза совместно с О-вом «Музыка — массам», предпринято издание дешевой музыкальной библиотеки из произведений классиков и современных авторов.

В библиотеку входят оригинальные произведения для голоса, хора, ф.-п. и переложения для народных инструментов (балалайки, гитары, гармоники). Первая серия библиотеки находится в продаже; в дальнейшем предполагается выпустить еще 5 серий.

❖ Д. Шостакович пишет в настоящее время симфоническое произведение, посвященное 1-му мая, по заказу Музсектора Гиза. Это произведение предположено к исполнению 1/V—30 г.

❖ Производственный коллектив композиторского факультета МГК составил из произведений своих членов музыкальный монтаж «Путь Октября».

Монтаж имеет целью отразить в музыке путь русской революции от 1905 до 1917 г. В него входят произведения для хора ритмо-декламации (сольной и хоровой), оркестра, органа и некоторых народных инструментов.

❖ Композитором М. Красевым закончена оперетта «Парижский волчок». Эта первая советская оперетта написана на сюжет, изображающий похождения парижской псевдо-социалистки, приехавшей в Советскую Россию (текст Гарлицкого и Санфирова).

❖ Оркестровая сюита из оп. Шостаковича «Нос» была исполнена в сезоне 1928/29 г. под управлением Н. А. Малько в концерте Софила.

❖ В результате конкурса на массовую песню, объявленного в апреле 1928 г. (ЦК и МК ВЛКСМ, КО ВЦСПС, Худож. отд. ГПП и Музсектором Гиза), 2-ую премию (в размере 300 руб.) разделили Н. Я. Чемберджи за песню «Была война» и Д. Васильев-Буглай за «Пионерскую». 3-я премия (200) также разделена между композиторами — В. Белым за «Партизанскую» и С. Морозовым (Л-град) за «Маршевую».

Помимо этого, некоторые композиторы получили похвальные отзывы. Всего было представлено на конкурс свыше 600 произведений, из которых ни одно полностью не отвечало требованиям, опубликованным в условиях конкурса, что и заставило жюри отказаться от присуждения 1-ой премии.

❖ Вышел в свет 7-ой выпуск «Очерков по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в.» Н. Финдейзена в изд. Музсектора Гиза. Охватывая и богато иллюстрируя огромный период истории русской музыки, освещая некоторые области, до сих пор обходившиеся молчанием (напр. русск. роговая музыка, скоморошье дело на Руси, с картой расселения скоморохов XVI — XVII вв., муз-инструменты XVI, XVII вв.), этот труд несомненно является ценным вкладом в литературу по истории музыки.

Готовятся к печати (в издании Музсектора Гиз) «Письма Шопена» (под ред. проф. Гольденвейзера А. Б.), сборн. материалов и статей, посвящ. М. Мусоргскому, п/ред. Вас. Яковлева. В ближ. время выходят из печати след. выпуски «Библиотеки популярных муз. знаний» (под общ. ред. Е. Вилковир): 1) Браудо—

Шуберт, 2) Дроздов—Даргомыжский, 3) он же—Р.-Корсаков, 4) Острецов — Чайковский, 5) Штейнпресс—Моцарт и др.

❖ В августе-сентябре 1928 г. в Москве провел некоторое время автор «Интернационала» Пьер Дегейтер. В журнале «Музыка и революция» были напечатаны собственноручные заметки и воспоминания П. Дегейтера об истории создания им «Интернационала», а также о тех злоключениях, которые ему пришлось претерпеть, пока удалось восстановить свои авторские права, так как «Интернационал», как известно, долгое время приписывался А. Дегейтеру (брату П. Дегейтера).

❖ На конкурс военных маршей, объявленный в марте т. г. Музсектором Гиза, было представлено около 100 маршей. Ни один из них не был признан жюри достойным премирования.

Объединения и об-ва

❖ Ассоциация пролетарских музыкантов с января текущего года выпускает журн. «Пролетарский музыкант». До настоящего времени вышли три номера. К первому прилагается платформа Ассоциации (в ред 1929 г.).

В течение первой половины т. г. в члены Ассоциации пролетарских музыкантов вступил ряд композиторов—членов Произв. коллектива МГК (Белый, Давиденко, Коваль, Чемберджи и др.).

❖ В Москве организовано Объединение молодых композиторов при ЦД Рабиса (инициатива создания о-ва и руководство принадлежат Муз. секции ЦД), ставящее себе задачей создание художественно ценной музыки, рассчитанной на массового слушателя и борьбу с музыкальной халтурой. Помимо этого о-во ведет работу по подъему общекультурного и музыкального уровня своих членов.

❖ В феврале т. г. в Москве по инициативе «Рабочей газеты» организовано Всероссийское рабочее об-во «Музыка—массам». Основные цели об-ва: 1) пробуждение и организация самодеятельности рабочей массы в области музыки; 2) проведение и внедрение музыкальных знаний в рабочую среду.

В изд. Музсектора Гиза вышло «Положение и инструкции об организации отделений о-ва «Музыка—массам».

❖ В 1927 году, вскоре после Бетховенского юбилея, было учреждено Бетховенское о-во. Весной 29 г. было переизбрано правление о-ва, которое в настоящее время уже разработало план работы на 1929/30 академич. год.

В задачи о-ва входит: 1) научно-социологическое изучение творчества Бетховена, 2) пропаганда его творчества и общественно-музыкальных идей и 3) борьба за бетховенскую культуру. В декабре 29 года предположено провести «неделю Бетховена»: в центре и районах будет проведен ряд концертов со вступительным словом перед концертом.

❖ По инициативе Моск. о-ва драм. писат. и композит. (МОДПИК) и Главискусства, в Москве была созвана 1-я конференция композиторов, продлившаяся с 13/IV—17/IV 1929 г.

Музыкальная жизнь

❖ За последнее время ГОТОБ принял к постановке оперы «Сын Солнца» С. Н. Василенко (в основу сюжета положено восстание боксеров в Китае в 1900 г.) и «Тупейный художник» (либретто — по рассказу Лескова) И. П. Шишова.

❖ Культотдел МГСПС в течение сезона 28/29 г. провел (в колонном зале Д. Союзов и в районах) большое количество концертов для рабочих двух типов: симфонических,—посвящавшихся или какому-нибудь автору или объединенных одной идеей,—и общедоступных, составлявшихся из музыкальных, вокальных и балетных номеров и чтения литературных и драматических произведений. Несмотря на наличие довольно подробных программ, в концертах (обоих типов) выступали с объяснениями лектора.

❖ На летний сезон культотдел МГСПС организовал регулярные выступления муз. и драм. кружков на территории Парка культуры и отдыха.

❖ В конце 1928 г. Персимфанс, по примеру прошлого года, организовал скрипичный конкурс. Первый приз (выступление в двух концертах Персимфанса) присужден Б. Фишману, ученику проф. Л. М. Цейтлина.

❖ В январе т. г. Персимфанс провел 2 концерта в Ленинграде. Днем 28-го был устроен бесплатный концерт для рабочих ор-

ганизаций в Доме культуры Нарвского района, вечером того же дня в зале Гос. ак. филармонии состоялся открытый концерт. Оба выступления имели крупный успех.

❖ В мае т. г. состоялся концерт-демонстрация американского композитора-пианиста Генри Коулл, организованный ВОКСом совместно с Муз. секцией ЦД Рабиса.

Г. Коулл в своих произведениях вводит новые приемы в ф.-п. технику, применяя игру локтями, предплечьем, боковой поверхностью пятого пальца и т. п. Кроме этого, Коулл исполняет некоторые произведения непосредственно на струнах, применяя приемы, напоминающие до некоторой степени игру на арфе, цитре, гуслях и т. п. инструментах.

❖ На территории Парка культуры и отдыха прошел ряд симфонических концертов п/упр. В. Савича.

Дирекцией Парка культуры и отдыха заключен с Софилом договор, по которому оркестр Софила используется в симфонических концертах на территории Парка.

❖ 9/VI в Парке культуры и отдыха состоялось 1-е массовое муз. празднество московских профсоюзов. В празднестве приняли участие кружки: великорусские, духовые, домровые и т. п.

❖ 11/VI состоялись перевыборы правления МГК в результате которых ректором избран т. Пшибышевский Б. С. В состав правления вошли тт. Иванов-Борецкий (проректор уч. части), Боровков (проректор хоз. части), Игумнов и Виноградов, кандидатами в правление избраны тт. Гирние и Пекелис.

❖ Среди большого количества иностранных концертантов истекшего сезона следует отметить концерты дирижеров О. Клемперера, В. Савича, квартета Амар-Хиндемит, скрипачей Сигети и Губермана и пианистов Аррау и Р. Казадезюс (последний выступал, кроме открытых концертов, в утре, организованном для учащихся и профессоров МГК).

❖ Дирижер Н. А. Малько в течение летнего сезона т. г. проведет несколько симфонических концертов в Америке.

❖ Летом 28 г. Оперная студия Ленинградской консерватории выступала с очень большим успехом на муз.-театральных торжествах в Зальцбурге.

Около 20 органов иностранной прессы отметили музыкальную и сценическую законченность постановок и большой сдвиг.

❖ В ознаменование 100-летия со дня смерти Шуберта (1828—1928) московские музыкальные организации провели ряд концертов (камерных, симфонических, вокальных), посвященных памяти великого композитора. Между прочим, Персимфанс включил в программу концерта, посвященного Шуберту, Симфонию Аттерберга, которому была присуждена 1-я премия на международном шубертовском конкурсе.

❖ Осенью 28 г. исполнилось 35 лет со дня смерти П. И. Чайковского. Помимо целого ряда чествований, концертов, литературно-муз. вечеров и т. п., устроенных как в центре, так и в рабочих районах,— на доме, где жил П. И. Чайковский (на Кудринской площади), прибита доска с датами, отмечающими время его жизни в этом доме.

❖ В декабре 28 г. Госуд. квартет МГК праздновал свой пятилетний юбилей. В течение пяти лет, прошедших со дня основания, Квартет не изменил своего состава (Д. Цыганов, В. Ширинский, В. Борисовский и С. Ширинский), что, конечно, отражается очень благоприятно на интерпретации произведений и на чисто технической стороне исполнения.

❖ 22/V—т. г. в Главискусстве под председательством т. Свидерского состоялось заседание по обсуждению доклада комиссии, обследовавшей положение Персимфанса. Признано необходимым сохранить Персимфанс и возбудить ходатайство перед Коллегией НКП о назначении ему дотации.

❖ 1-я всероссийская муз. конференция, состоявшаяся в Ленинграде (с 14/III—20/VI—29 г.) явилась по существу всесоюзной, что и было отмечено представителями Украины, Закавказья и Белоруссии, выступавшими на конференции. Заслушано большое количество докладов и содокладов по различным отраслям муз. работы (основными являются доклады т. Луначарского «О политике в области искусства» и т. Пельше «О путях продвижения муз. культуры в массы»).

Желающих выступить в прениях по докладам записалось свыше ста человек. Особенно внимательному обсуждению подвергся доклад о работе Софила. По этому докладу конференцией принята единогласная резолюция о необходимости обследования Софила контрольными органами.

IV ОТДЕЛ

БИБЛИОГРАФИЯ

УКАЗАТЕЛЬ КНИГ ПО ЛИТЕРАТУРЕ, КРИТИКЕ И ИСКУССТВУ [1]

Н. ЧЕНЦОВ

ЛИТЕРАТУРА И КРИТИКА

1. ОБЩЕЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ. ПОЭТИКА. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ОРАТОРСКОЕ ИСКУССТВО.

Арватов Б. [И.] Социологическая поэтика. [Предисл. *О. М. Брик*]. М. Изд-во «Федерация». 171 с., [1] с. объявл. 3 000. 1 р. 80 к., в папке 2 р.

О марксистском искусствознании. О марксистской поэтике. О формально-социологическом методе. Язык поэтический и язык практический. Контрреволюция формы. Эстетический фетишизм. Синтаксис Маяковского. Речетворчество. Приложение: Маркс о художественной реставрации и др.

Баранов А. Как составлять план и конспект. (Беседы, доклады, выступления в прениях, статьи). Под ред. Бюро самообразования МПО МК ВКП(б). [М.] «Московский Рабочий». 45 с., [3] с. объявл. (Б-ка журн. «В помощь партучебе» органа АПО ЦК и МК ВКП(б). 8 000. 15 к.

Бархин К. Б. Культура слова. Методическое пособие для преподавателей II ступени... М. «Работник Просвещения». 1929. 229, [2] с., [1] с. объявл. 4 000. 1 р. 50 к.

Беккер М. [И.] Писатель за работой. Под ред. Литературного бюро ВОКП. М. Всерос. о-во крест. писателей. 95 с., с факсимиле. 5 000. 80 к.

Библиография: «Указатель литературы» (58 назв.).

Бородин А. [П.] Как писать пьесу. Популярное руководство для начинающих драматургов. [М.] Теа-

[1] Составлен по материалам «Книжной Летописи» Госуд. центр. книжной палаты РСФСР и содержит литературу, зарегистрированную в 1928 г., за

кино-печать. 92, [2] с. (Главполитпросвет). 4 000. 65 к.

Библиография: «Литература» (на 1 с.).

Браз М. [И.] и Гус М. Статья и фельетон. Опыт пособия по газетной публицистике. М. «Работник Просвещения». 323, [4] с. 5 000. 3 р.

Горький Максим. Рабселькорам и военкорам о том, как я учился писать. [М.] Госуд. изд-во. 55 с. 20 000. 10 к.

Библиография: указания рекомендуемой литературы (5 назв.).

Давыдов Г. Д. Искусство спорить и острить. (Составл. по сочин. А. Шопенгауера и проф. З. Фрейда). Изд. 4-е. [Аткарск]. 47 с. 5 000. 40 к.

— Изд. 3-е. 1927. 47 с. 5 000. [Б. ц.].

— Ораторское искусство. (Составлено по сочин. проф. Э. Гейслера, Р. Герлинга, А. Дамашке и др.). 4-е изд. [Аткарск]. 64 с., 5 000. [Б. ц.].

— Изд. 3-е 1927. 5 000. 60 к.

Данилов Г., Дегтеревский И., Нейман Б., Пальмбах А., препод. Сталинского коммун. ун-та. Литературная речь. Рабочая хрестоматия для комвузов, совпартшкол и самообразования... Часть 1. Работа с научной книгой. М. «Работник Просвещения». 123 с., с схем., [1] с. объявл. 8 000. 1 р. 15 к.

Часть 2. Техника ораторской речи. 86 с., с илл., портр. и схем., [2] с. объявл. 90 к.

Часть 3. Работа над газетой. 72 с., с схем. 60 к.

Часть 4. Работа над художественным словом. 187 с., с факсимиле, [1] с. объявл. 1 р. 50 к.

Библиография: «Литература» в тексте.

Жирмунский В. [М.] Вопросы теории литературы. Статьи 1916—1926. Л. «Academia». 357 с., [1] с. объявлен. (Госуд. инст-т истории искусств). 3 200. 2 р. 40 к., перепл. 40 к.

Предисловие: I. Поэтика. Задачи поэтики. Мелодика стиха. (По поводу книги Б. М. Эйхенбаума «Мелодика стиха», Пб., 1929). К вопросу о «формальном методе». II. Классицизм и романтизм: О поэзии классической и романтической. Два направления современной лирики. Поэзия Александра Блока. Из истории текста стихотворений А. Блока. Преодолевшие символизм. (Поэты-символисты и поэты «Гиперборея». Анна Ахматова. О. Мандельштам. Н. Гумилев. К оценке поэтом «Гиперборея»). Дополнения. I. Из статьи о «Белой Стае». II. На путях к классицизму. (О. Мандельштам—«Tristia»). III. К вопросу о синтаксисе А. Ахматовой. III. Рецензии: Вокруг «Поэтики» Опояза. (Поэтика. Сборники по теории поэтического языка, II., 1919).

Изотов Григорий [И.] Основы литературной грамоты. Начинающим писателям-селькорам. [С предисл. *А. Серафимовича*]. М. изд-во «Крестьянская газета». 94 с., [1] л. бланка отзыва. ([Б-чка в помощь селькору]). 10.000. 25 к.

Библиография: «Что читать после этой книжки» (11 назв.).

Ильинский Ф. В. Постройка пьесы. (Беседы по драматургии). М. Изд-во ВОКП. 63 с., [1] с. объявл. 5 000. 75 к.

Гос. Институт истории искусств. Ленинград. *Отдел словесных искусств*. Русская речь. [Сборники, издаваемые Отделом словесных искусств]. Под ред. *Л. В. Щербы*. Новая серия. II. Л. «Academia». 84 с. (Госуд. Инст-т истории искусств). 2 100. 1 р.

О частях речи в русском языке *Л. В. Щерба*. Концепт и слово *С. А. Аскольдов*. Терминология русских картежников и ее происхождение. *В. И. Чернышев*. Ритмика «Стихотворений в прозе» Тургенева. *А. Пешковский*.

— III ... 95 с., [1] с. объявл. 2 100. 1 р.

Русская орфоэпия и ее задачи. *Д. Н. Ушаков* О слове «ахинея» в русском литературном языке. *В. В. Виноградов*. Из жизни омонимов. *Л. А. Булаховский*. О лингвистическом изучении города. *Б. А. Ларин*. Гоголь или имя? (Опыт стилистической интерпретации). *Г. Винокур*. Поправка к статье Л. В. Щербы: О частях речи в русском языке (Русск. речь, сб. II, н. с.). *Л. Щ.*

Крайский А. [П.] Что надо знать начинающему писателю. (Построение рассказов и стихов). В 2 частях со вступлением. Л. Изд-во «Красная газета». 183 с., с факсимиле. (Лит. студ. «Резца». Вып. 2 и 3) 10 000. 75 к.

исключением немногих изданий, таких как: беседы о кино-лентах, кино-проспекты, либретто к операм и балету, конкурсные программы на составление проектов некоторых зданий и т. п.

Книги без указания года издания имеют дату 1928 г.

Келтуяла В. А. Метод истории литературы. Схема историко-литературного познания. Л. «Academia». 255 с., с схем., [1] с. объявл. 4 000. 1 р. 80 к., перепл. 30 к.

Крученых А. [Е.] Приемы ленинской речи. К изучению языка Ленина. 3-е изд. Продукция № 143-а... М. Всеросс. союз поэтов. 60, [4] с., с илл., из них 3 с. объявл. 1 000. 50 к.

Литературоведение. Сборник статей. Под ред. *В. Ф. Переверзева*. [М.] 348 с. (Госуд. акад. художк. наук. Труды Госуд. акад. художк. наук. Социологич. разряд. Вып. 1]). 3 000. 3 р. 50 к.

Предисл. редактора. I. *В. Ф. Переверзев*. Необходимые предпосылки марксистского литературоведения. *П. Беспалов*. Проблема литературной науки. *Г. Поспелов*. К методике историко-литературного исследования. (1. Проблема теоретической поэтики. 2. Теория статистического исследования поэтического стиля).

Н. Н. Фохт. «Демон» Лермонтова как явление стиля. *Г. Поспелов*. Стиль «Дворянского гнезда» в каузальном исследовании. *В. Ф. Переверзев*. К вопросу о монистическом понимании творчества Гончарова. *В. Совсун*. Социологические основы творчества Помяловского. *И. Беспалов*. Стиль ранних рассказов Горького.

Малахов Сергей [А.] Как строится стихотворение. М.-Л. «Земля и фабрика». 79 с. (Б-ка критики и искусствоведения). 2 500. 75 к.

Библиография: «Литература для проработки предмета» (на 2 с.).

Марченко Н. Памятка для выступающих с докладами, рефератами и в прениях. Составил... По материалам: Ребельского, Прусаковой и др. Армавир. Армавирск. рабоч. шефство над деревней. 20 с. 5 000. [Б. ц.]. — Без тит. л. Описано по обложке.

Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л. [Прибой]. 232 с. ([Раннон. Научн.-исследоват. инст-т сравнительной истории литератур и языков Запада и Востока. Вопросы методологии и теории языка и литературы. Сборники и монографии]). 3 000. 3 р.

Нефедов Ф. М. Азбука стихосложения. В помощь начинающему писателю. М. Изд-во Всерос. о-ва крест. писателей. 64 с. 5 000. 75 к.

Поэтика. IV. Сборник статей *Б. Томашевского, Н. Коварского, А. Федорова* [и др.]. Л. «Academia». 155, [1] с. (Госуд. инст-т истории искусств. [Временник Отд. словесных искусств. IV]). 2 100. 1 р. 80 к.

Б. Томашевский. Стих и ритм. (Методологич. замечания). *Н. Коварский*. Мелодия стиха. [Изложение теории Эд. Сиверса и вызванной ею литературы]. *А. Федоров*. Звуковая форма перевода. (Вопросы метрики и фонетики). *В. Пропп*. Трансформации волшебных сказок. *В. Жирмунский*. Проблемы формы в германском эпосе. *В. Виноградов*. О «литературной циклизации». («Невский Проспект» Гоголя и «Confessions of an englich opium-eater» Де Квинси). *Г. Гуковский*. К вопросу о русском классицизме. (Состязания и переводы).

Библиография: «Библиография» к статье «Проблемы формы в германском эпосе» (43 назв.). *В. Жирмунский*.—Указания научных работ Отдела словесных искусств с 1/I 1926 г. по 1/I 1928 г. (21 назв.).—Список изданий Отдела с 1/I 1926 г. по 1/I 1928 г. (на 1 с.).

Проблемы литературной формы. Сборник статей *О. Вальцеля, В. Дибелиуса, К. Фосслера, А. Шпитцера*. Перев. под ред. и с предисл. *В. Жирмунского*. Л. Academia. XVI, 222, [2] с. 2 100. 1 р. 90 к., перепл. 20 к.

Предисловие. *В. Жирмунский*. Библиография [трудов авторов сборника, на 3 с.]. *О. Вальцель*. Сущность поэтического произведения. *Его же*. Архитектоника драм Шекспира. *Его же*. Художественная форма в произведениях Гете и немецких романтиков. *В. Дибелиус*. Морфология романа. *Его же*. Лейтмотивы у Диккенса. *Карл Фосслер*. Грамматические и психологические формы в языке. *Л. Шпитцер*. Словесное искусство и наука о языке. Примечания.

Пропп В. Морфология сказки. Л. «Academia». 152 с. ([Госуд. инст-т истории искусств. Вопросы поэтики. Непериодич. серия, издаваемая Отд. словесных искусств. Вып. XII]). 1 600. 1 р. 80 к.

Русанов А. А. Теория литературы. Пособие к формально-социологическому анализу худож. произведений для школ взрослых повышенного типа, рабфаков и др. Самара, Самиздатторг. 1929. 239 с. 4 000. 2 р. 50 к.— В перепл.—папке.

Соколов Н. М. Изучение литературных произведений [в школе]. [Предисл. проф. *В. Десницкого*]. М.-Л.

Госуд. изд-во. 160 с., с черт., [1] вклад. л. схем. 5 000. 1 р. 25 к.

Библиография: «Указатель методической литературы» (на 13 с.).

Тверской В. Как работать писателю. М.-Л. Госуд. изд-во. 72 с. 10 000. 20 к.

Томашевский Б. [В.]. Краткий курс поэтики. М.-Л. Госуд. изд-во. 132 с. (Учеб. пособия для школ I и II ступени). 7 000. 80 к.

Вступит. статья: «Преподавателю—словеснику» проф. *В. А. Десницкий.*

Томашевский Б. [В.] Теория литературы. Поэтика. 4-е изд. 36—50 тысяча. М.-Л. Госуд. изд-во. 240 с. 15 000. 1 р. 10 к., перепл. 20 к.

Библиография: «Указатель новейшей избранной литературы по поэтике» (279 назв.). *С. Балухатый.*

Шенгели Г. А., доцент 1 Моск. гос. ун-та, проф. Сим. пед. ин-та. Как писать статьи, стихи и рассказы. Изд. 5-е, исправл. и дополн. 22—25 тысяча. М. Изд-во Всерос. союза поэтов. 79 с., [1] с. «Содержание» на обл., [1] с. объявл. 4 000. 90 к.

Шенгели Г. А., проф. Школа писателя. Основы литературной техники. М. Изд-во Всерос. союза поэтов, 1929. 111 с., [1] с. объявл. 4 000. 1 р. 50 к.

Шкловский В. [Б.] Техника писательского ремесла. 6—10 тысяча. М.-Л. Молодая гвардия. 74, [3] с. [2] с. объявл. 5 000. 50 к.

Шюккинг Л. [Л.], проф. Лейпцигск. ун-та. Социология литературного вкуса. С прилож. статей: Шекспир как народный драматург. Семья как фактор эволюции вкусов. Перев. с немецк. *Б. Я. Геймана* и *Н. Я. Берковского*, под ред. и с предисл. проф. *В. М. Жирмунского*. Л. «Academia». 177, [2] с., [1] с. объявл. 3 200. 1 р. 35 к.

Библиография: указания литературы в «Предисловии».—«Библиография» [произведений Шюккинга] (на 1 с.).

2. ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ ЗАПАДА И ВОСТОКА

Алексеев М. П. Сибирь в романе Дефо. Иркутск. Вост.-Сиб. отд. Госуд. русск. географич. о-ва. 24 с. 120. В продажу не поступает.—[Отдельн. оттиск из «Литературно-краеведческого сборника». Иркутск, 1928 г., стр. 51—72].

Бенжамен Рене. Необычайная жизнь Оноре де Бальзака. Перев. *Н. Ф. Комиссаржевского*. Предисл. *П. С. Когана*. М.-Л. Госуд. изд-во. 365 с., [2] с. объявл., [1] вклад. л. портр. 4 000. 2 р., папка 20 к.

Брюссон Жан Жак. Из Парижа в Буэнос-Айрес. Продолжение книги «Анатоль Франс в халате». Перев. с франц. *С. М. Гершберг* и *А. С. Кулишер*. Под ред. и с предисл. проф. *А. А. Смирнова*. Л. Кооп. изд-во «Время». 255 с., [1] с. объявл. 5 150. 1 р. 75 к.

Вельтман С. [Л.] Восток в художественной литературе. [М.-Л.] Госуд. изд-во. 203, [2], с., [3] с. объявл. 3 000. 1 р. 70 к.

Виноградов А. К. Мериме в письмах к Соболевскому. М. Моск. худож. изд-во. 272, [3] с., с илл., портр. и факсимиле. 2 000. 6 р.

Библиография: указания использованных материалов в «Предисловии».

Глан Я. Современные писатели Запада. [Справочник]. М. Акц. изд-во «Огонек». 60 с. ([Б-ка «Огонек». № 269]). 25 000. 15 к.

Гроссман Леонид [П.] Собеседник Толстого. Ромэн Роллан и его творчество. По неизданным материалам. М. Кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники». 101 с. 2 000. 1 р.

Дератани Н. Ф. История древне-римской литературы... М.-Л. Госуд. изд-во. 146 с., [2] с объявл. (Учебники и учебн. пособия для вузов). 2 000. 2 р.

Библиография: «Библиография» (на 3 с.).—«Указатель русских переводов» (на 2 с.).

Дэлл Флойд. Эптон Синклер. Авторизованный перев. с англ. (американск.) *Р. Райт*. М.-Л. Госуд. изд-во. 172 с. 7 000. 75 к., папка 15 к.

Зиммель Г. Гете. Перев. *А. Г. Габричевского*. М. 264 с. (Госуд. акад. худож. наук). 1 000. 3 р. 25 к.

Камер Сандор. Мои прогулки с Анатолем Франсом. Предисл. *Еф. Шапиро*. Перев. с франц. *В. Л. Богровой*. [Предисл. *Paul-Louis Couchoud*]. М.-Л. Госуд. изд-во. 202, [3] с., [2] с. объявл. 5 000. 1 р., перепл. 50 к.

Каплинский В. Я., проф. К характеристике Ninfale Fiesolano Боккаччио. Саратов. 1927. 19 с. 100. Бесплатно. — Без тит. л. Описано по обложке. — [Отдельн. оттиск из «Ученых записок». Т. VI. Вып. III. Педагогич. фак-т].

Коган П. С. Очерки по истории западно-европейской литературы...

Изд. 9-е исправл. Т. I. М.- Л. Госуд. изд-во. 424 с. 7 000. 2 р. 75 к.

Библиография: «Указатель пособий» (на 4 с.).—«Указатель литературы» (на 4 с.).

Т. II. Изд. 8-е исправл. 446, [2] с. объявл. 7 000. 3 р.

Библиография: «Указатель пособий» (на 3 с.).—«Указатель литературы» (на 3 с.).

Т. III. Изд. 4-е исправл. 394 с., [2] с. объявл. 7 000. 2 р. 75 к.

Один час моей карьеры. Из воспоминаний двадцати семи французских журналистов. Перев. с франц. *Г. В. Паукера*. [Предисл. *Виктор-Серж*]. Л. [Госуд. изд-во]. 236 с., [4] с. объявл. (Б-ка всемирной литературы). 4 000. 1 р. 20 к.

Синклер Эптон. Деньги пишут. Этюд о влиянии экономики на литературу. Перев. с англ. рукописи. *Б. Я. Жуковецкого*. Предисл. и примеч. *С. С. Динамова*. М.- Л. Госуд. изд-во. 296 с. 4 000. 1 р. 75 к.

Фриче В. [М.] Западно-европейская литература XX века в ее главнейших проявлениях. Изд. 2-е... М.- Л. Госуд. изд-во. 185, [1] с. 4 000. 1 р. 60 к.

Чайкин К. [И.] Краткий очерк новейшей персидской литературы. М. Коммун. ун-т трудящихся Востока им. И. В. Сталина. VI, 157 с., [2] с. объявл. (Научн.-исследоват. ассоциация при Коммун. ун-те трудящихся Востока им. И. В. Сталина). 1 500. 1 р. 20 к.

Библиография: указания использованной литературы в «Предисловии»...

3. ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

а. ОБЩИЕ ВОПРОСЫ. КРИТИКА

Авербах Л. [Л.] О задачах пролетарской литературы. М.-Л. Московский рабочий. 176 с. 6 000. 1 р. 25 к.

1. Культурная революция и задачи пролетарской литературы. 2. Творческие пути пролетарской литературы. 3. Еще о творческих путях. 4. Противники лимы «психологизма». 5. «Левая» оппозиция и творческие вопросы пролетарской литературы.—Приложение: Культурная революция и современная литература. (Резолюция I Всесоюзного съезда пролетписателей по докладу Л. Авербаха).

Академия наук СССР. *Отделение русского языка и словесности*. Сборник статей в честь академика Алексея Ивановича Соболевского, изданный ко дню 70-летия со дня его рождения Академией Наук по почину его учеников. Под ред. академика *В. Н. Перетца*. Л. Изд-во Акад. Наук СССР. VIII, 507 с., с илл., [2] вкл. л. портр. ([Сборник Отд-ния русск. яз. и словесности Акад. Наук СССР. Т. CI, № 3]). 650. 7 р. 50 к.

На обл. загл.: «Статьи по славянской филологии и русской словесности».—Текст смешанный на русск. и польск. яз.

Беккер Михаил. Пролетарский литературный молодняк. М. Акц. изд. о-во «Огонек». 55 с., [1] с. объявл. ([Б-ка «Огонек». № 319]). 34 000. 15 к.

Жаров. Уткин. Доронин. «Феликс» и «Миниатюра» Безыменского. Светлов. О «Разгроме» Фадеева. Колосов. Поэты и прозаики «Комсомольской правды».

Бор. Пильняк. Статьи и материалы... Л. «Academia». 118 с. ([О-во изучения худож. словесности]. Мастера современной литературы. [Сборник под ред. *Б. В. Казанского* и *Ю. Н. Тынянова*. III]). 4 100. 1 р.

Викт. Гофман. Место Пильняка. *Г. Горбачев*. Творческие пути Пильняка. *Н. Коварский*. Свидетельское показание.—Библиографическая справка. Составили: *Е. М. Иссерлин* и *А. Г. Островский* (на 13 с.).

Брылов Г., Вейс Н. и Сахаров В. Писатель перед судом рабочего читателя. Вечера рабочей критики. Составили... под ред. Культотд. [Предисл. *З. Эдельсон*]. ЛСПС. [Л.]. Изд-во Ленингр. сов. профсоюзов. 93, [3] с., с илл. и портр. 3 000. 85 к.

Библиография: «Библиография» (на 3 с.).

Вайсброд Ал. Советская художественная литература. М.- Л. Госуд. изд-во. 82, [4] с., [2] с. объявл. 5 000. 40 к.

Вешнев В. [Г.] Книга характеристик. Статьи о современной литературе. М.- Л. Госуд. изд-во. 254, [2] с. 2 000. 3 р.

Предисловие. I. Старые мастера: 1. Лирика утрат (последние произведения И. Бунина). 2. О В. В. Вересаеве. II. Попутчики: 1. Капризный князь (об С. Есенине). 2. Условный портрет (Конст. Федин). 3. Поэзия бандитизма (И. Бабель). 4. Комические близнецы (Мих. Зощенко, П. Романов, Мих. Козырев). 5. Товарищ Сосновский и гражданин Пильняк. 6. Чужие зарницы (Ник. Ушаков). III. Пролетарские

писатели: 1. А. С. Серафимович как художник слова. 2. Поэт инстинкта (Федор Гладков). 3. Поведение человека (Вл. Бахметьев). 4. Художественный лубок. (С. А. Басов-Верхоянцев). 5. Силуэт Юрия Либединского. 6.Себя под уздцы (М. Светлов). IV. Приложения: 1. *О. М. Брик*. Почему понравился «Цемент». 2. Критический салат О. М. Брика (по поводу его отзыва о «Цементе» Ф. Гладкова). 3. Война в произведениях Мопассана.

Войтоловский Л. [Н.] Очерки русской литературы XIX и XX веков. Часть 2. Решетников—Горький. М.-Л. Госуд. изд-во. 302, [2] с. 15 000. 1 р. 60 к.

Вороницын И. П. А. И. Герцен и религия. [М.] Атеист. 39 с., [1] с. объявл. 10 000. 25 к.

— В. Г. Белинский и религия. [М.]. Науч. о-во Атеист. 37 с., [3] с. объявл. 8 000. 40 к.

Воронский А. [К.] Искусство видеть мир. Сборник статей. [М.] Артель писателей «Круг». 216 с. ([Литературная критика]). 3 000. 2 р. 50 к.

О художественной правде. Заметки о художественном творчестве [Т. А. Кузьминская «Моя жизнь дома и в Ясной Поляне». К. С. Станиславский «Моя жизнь в искусстве»]. Искусство видеть мир (О новом реализме). Мраморный гром (Андрей Белый). Марсель Пруст (К вопросу о психологии худож. творчества). Об индустриализации и об искусстве. Десятилетие Октября и советская литература. Пути и перепутья (По поводу последних вещей Л. Сейфуллиной). Литературный дневник. Заметка о Короленко [«История моего современника»].

— Литературные портреты. В 2 томах. Т. I. М. Изд-во «Федерация». 471 с. 4 000. 3 р. 25 к., перепл. 25 к.

I. Предисловие. Андрей Белый. В. В. Вересаев. Евгений Замятин. В. Г. Короленко. Алексей Толстой. И. И. Бабель. Сергей Есенин. Всеволод Иванов. Сергей Клычков. Леонид Леонов. Маяковский. Борис Пильняк. Лидия Сейфуллина.

Т. II. [1929]. 328 с. 4 000. 2 р. 80 к., перепл. 20 к.

Критич. статьи: О Горьком. Д. Бедный. Н. Огнев. Н. Тихонов. Прозаики и поэты «Октября», «Молодой Гвардии» и «Кузницы». О «Перевале» и перевальцах. Аросев. Тарасов-Родионов. Либединский. А. Малышкин. Новиков-Прибой. Л. Рейснер. Светлов. Уткин. Фадеев. Кнут Гамсун. М. Пруст.

Всероссийский союз писателей. *Ленинградский отдел*. Памяти Акима Львовича Волынского. Сборник под ред. *П. Н. Медведева*. Л., В. С. П. 93, [1] с., с портр. (Всеросс. союз писателей. Ленинградск. отд.). 500. 1 р.

Предисловие. *Э. Голлербах*. Жизнь А. Л. Волынского. (Краткий биографич. очерк). *Конст. Федин*. Аким Львович Волынский. *А. Горнфельд*. Тридцать лет назад. *П. Медведев*. In memoriam. *Б. Эйхенбаум*. Из впечатлений об А. Л. Волынском. *Елена Грекова*. Старый энтузиаст. *М. Фроман*. Последние дни А. Л. Волынского. *А. Гизетти*. От книг к человеку. (Две встречи с А. Л. Волынским).

Библиография: «Библиография трудов А. Л. Волынского» (145 назв.). *Б. Веккер*.

Всесоюзная ассоциация пролетарских писателей. Материалы к Всесоюзному съезду пролетарских писателей. М., ВАПП. 49 с. 1 000. [Б. ц.]—Отв. редакция: *В. Киршон* и *А. Селивановский*.

Всесоюзный съезд пролетарских писателей, 1-й Москва. 1928. Культурная революция и современная литература. (Проект резолюции по докладу тов. Л. Авербаха). М. Всесоюзная ассоциация пролетарских писателей. 15 с. (Первый всесоюзный съезд пролетарских писателей). 350. [Б. ц.].

— Пролетарская литература и национальный вопрос. (Тезисы доклада тов. *В. Сутырина*). М., Всесоюзная ассоциация пролетарских писателей. 11 с. (Первый всесоюзный съезд пролетарских писателей). 350. [Б. ц.].

Гершензон М. [О.] Грибоедовская Москва. Изд. 3-е. М., М. и С. Сабашниковы. 173 с., [2] с. объявл. 4 000. 1 р. 10 к.

Голоса против. Критический альманах. [Л.] Изд-во писателей в Ленинграде. 172, [3] с. 3 000. 1 р. 50 к.

Перед загл. авторы: *Г. Горбачев, Г. Ефимов, М. Майзель, Е. Мустангов, Зел. Штейнман*.

Предисловие. *Г. Горбачев*. Литературное «затишье» и его причины. *Е. Мустангов*. Есть ли у нас критика. *П. Ефимов*. О том, чего нет в пролетлитературе. *Зел. Штейнман*. Победители, которых не судят. *М. Майзель*. Порнография и патология в современной литературе.

Голубков В. [В.] [и др.] Писатели современники. Пособие для лабораторных занятий в школе и для самообразования. Составили: *В. Голубков, Б. Данков, О. Лаврова, В. Молчанова, Л. Тударева, Е. Усталь-Чемоданова.* Под ред. *В. Голубкова.* Изд. 3-е, исправл... М.-Л. Госуд. изд-во. 349, [3] с., [1] с. объявл. (Пособия для труд. школы). 15 000. 1 р. 50 к., перепл. 17 к.

Библиография: «Произведения» и «Библиография» к каждой главе.

Горбачев Г. Е. Капитализм и русская литература. Историко-литературные и критические статьи... Изд. 2-е исправл. и дополн. М.-Л. Госуд. изд-во. 228 с. 5 000. 1 р. 50 к.

Из предисл. к I изд. Введение. Дворянская литература и крепостнически-торговое государство. Ч. I. Первый период буржуазной революции в России. I. Некрасов и героическая эпоха в истории демократической интеллигенции. II. Лев Толстой в борьбе с буржуазной культурой. III. Достоевский и его реакционный демократизм. Ч. II. Канун пролетарской революции. IV. Социально-исторические корни идеологии М. Горького. V. Валерий Брюсов. VI. Поэзия Александра Блока. VII. Скептицизм Л. Андреева на службе у реакции.

— Против литературной безграмотности. [Л.] Прибой. 120 с. (Ленингр. ассоциация пролетарских писателей). 3 000. 60 к.

Творческие задачи пролетлитературы и учеба у классиков. Как не надо писать романов (О С. Малашкине). Как не надо писать стихов (Об И. Уткине). Как не надо писать критических статей (Якубовский и Мирецкий о Сейфуллиной).

— Современная русская литература. Обзор литературно-идеологических течений современности и критические портреты современных писателей. [Л.] «Прибой». 373, [2] с., [1] с. объявл. (Научно-исследоват. инст-т сравнительной истории литератур и языков Запада и Востока при Л. Г. У. (ИЛЯЗВ)). 000. 3 р.

Введение. Русск. худож. литература перед революцией и в эпоху гражданской войны. Ч. I. Новобуржуазная литература. И. Эренбург. А. Н. Толстой. М. Булгаков. Ч. II. Мелкобуржуазная литература. Б. Пильняк. Л. Леонов. К. Федин. Ч. III. Левое крыло мелкобуржуазной литературы. И. Бабель. Вс. Иванов. Л. Сейфуллина. Б. Лавренев Н. Тихонов. Ч. IV. Пролетарская литература. Ф. Гладков. Н. Ляшко. Ю. Либединский, А. Безыменский.

Горбов Д. [А.] У нас и за рубежом. Литературные очерки. [М.] Артель писателей «Круг». 225 с., [1] с. объявл. ([Литературная критика]). 3 000. 2 р. 25 к.

Литературные портреты. (И. Эренбург, А. Соболь, А. Яковлев, Вяч. Шишков, С. Клычков). Литературные перспективы. Итоги 1924 г. Писатели о молодежи. Художественная литература за 10 лет. О «Перевале». И др. Два очерка эмигрантской литературы.

Горький М[аксим]. О писателях. М. Изд-во «Федерация». 317 с., [2] с. объявл. 7 000. 2 р. 50к., в перепл. 2 р. 80 к.

Л. Н. Толстой. В. Г. Короленко. А. А. Блок. Сергей Есенин. А. П. Чехов. Леонид Андреев. Н. Е. Каронин-Петропавловский. Н. Ф. Анненский. О Гарине-Михайловском. М. М. Коцюбинский. О М. М. Пришвине. Памяти Л. Лунца. О писателях-самоучках. Об Анатоле Франсе. Кнут Гамсун. О Ромен Роллане.

— О писателях-самоучках. М.-Л. Госуд. изд-во. 71 с., с заставкой и концовкой. ([XXXV]). 10 000. 25 к.

Гриц Т., Тренин В., Никитин М. Словесность и коммерция. (Книжная лавка А. Ф. Смирдина). Под ред. *В. Б. Шкловского* и *Б. М. Эйхенбаума.* М. Изд-во «Федерация». 373, [2] с., [1] с., объявл., [12] вклад. л. илл., портр. и факсимиле. 4 000. 3 р., перепл. 25 к.

Библиография: «Библиография» (на 17 с.).

Гроссман Леонид [П.] Собрание сочинений. [В 5 томах]. Т. IV. Мастера слова. М. Кн-во «Современные проблемы» Н. А. Столляр. 346, [3] с. 3 000. 1 р. 70 к., папка 30 к.

Лермонтов—баталист. Тютчев и сумерки династий. Стендаль и Толстой. Достоевский и театрализация романа. Салтыков. Основатель новой критики (Ап. Григорьев). Лесков. Натурализм Чехова и записные книжки Чехова. Беседы с Л. Андреевым. В. Брюсов. Блок и Пушкин. Анна Ахматова. Гершензон—писатель. Мастера сонета (западные и русские).

Гроссман-Рощин И. [С.] Художник и эпоха. М.-Л. Госуд. изд-во. 257, [2] с. (Критическая б-ка «На лит. посту»). 2 000. 1 р. 60 к.

От автора. I. Эпоха и люди: На грани двух миров (К характеристике творчества Салтыкова-Щедрина). Эпоха и люди (Федор Гладков—«Цемент»). II. Художник и эпоха: Художник и эпоха (Социологич. предпосылки). Александр Блок. О творчестве Серафимовича. Куда наш путь лежит. Наш путь. Ю. Либединский—«Учеба, творчество, самокритика». Герой фальшивых аналогий [Чужак]. III. Об упадочности: Тезисы. Мещанин в отпуску (О богеме). Борьба с мнимо-революционным ликвидаторством. (Ответ Асееву). IV. Отзывы: Переверзев «Творчество Гоголя». Социология искусства (По поводу книги В. М. Фриче). Организованная путаница (В. А. Келтуяла «Историко-материалистическое изучение литературоведения»).

Губер П. [К.] Кружение сердца. Семейная драма Герцена. Л. Изд-во писателей в Ленинграде. 371, [2] с., [2] с. объявл. 4 000. 3 р. 10 к. В перепл. папке.

Дубр'овский К. [В.] Якутская ссылка в русской художественной литературе. М. Изд-во Всесоюзного о-ва политкаторжан и сс.-поселенцев. 38 с., [2] с. объявл. (Популярная б-ка по истории революц. движения в очерках, воспоминаниях и биографиях журн. «Каторга и ссылка». 1927 г. № 25—26). 7 000. 25 к.

Ермилов В. [В.] За живого человека в литературе. М. Изд-во «Федерация». 312 с., с схем. 3 000. 2 р. 75 к., в перепл. 3 р.

I. Критика: О творческих путях пролетарской литературы (Вместо предисловия). Проблема живого человека в современной литературе и «Вор» Л. Леонова. Об удивлении (Праздничные заметки). В поисках нового человека (О романе «Наталья Тарпова» С. Семенова). Творческое лицо МАПП. Освобождающийся человек (О романе «Зависть» Юрия Олеша). Партийные обыватели (О «Записках обывателя» Дм. Фурманова). Заметки о фельетонах Мих. Кольцова. Поэзия войны (К вопросу о месте Гумилева в современности). II. Полемика: Почему мы не любим жицей. Против интеллигентской любительщины (О критических «работах» В. Полонского). «Переключка» мещанства в литературе (О ст. Н. Чужака «Гармоническая психопатия»). Чухлома с Марса (О газете «Читатель и писатель»). О бесплодном правоучительстве [О ст. т. Ионова «Без черемухи»]. III. Рецензии: А. Воронский «За живой и мертвой водой». Л. Авербах. Наши литературные разногласия. В. Кин. «По ту сторону». В. Саянов. «Современные литературные группировки».

Ефим Зозуля. Статьи и материалы... Л. «Academia». 112. с. ([О-во изучения худож. словесности]. Мастера современной литературы. [Сборник под ред. *Б. В. Казанского* и *Ю. Н. Тынянова*]).

Авторы статей: *Ефим Зозуля, Михаил Кольцов, Леонид Гроссман, А. В. Луначарский, А. Р. Палей, Юрий Соболев.* — «Библиографическая справка» (на 2 с.).

Зонин А. [И.] За пролетарский реализм. Публицистика и критика. [Л.] Прибой. 201, [1] с. 2 000. 1 р. 60 к.

От автора: На перепутьи. Новое выступление капитулянтов [Декларация группы «Перевал»]. К итогам одного этапа литературно-политических споров. Какая нам нужна школа. О старых лозунгах и новых задачах. Еще об условии роста пролетарской литературы. Пролетарская литература в 1927 г. А. Фаддеев. Г. Никифоров. Вл. Бахметьев. О романе Серафимовича «Город в степи». П. Низовой. Воспоминания лишнего человека. Об идеологической платформе ВАППа.

И. Э. Бабель. Статьи и материалы... Л. «Academia». 101, [3] с., из них 2 с. объявл. ([О-во изучения худож. словесности]. Мастера современной литературы. [Сборн. под ред. *Б. В. Казанского* и *Ю. Н. Тынянова*. II]). 4 100. 70 к.

И. Э. Бабель. Автобиография. *Ник. Степанов.* Новелла Бабеля. *Пав. Новицкий.* Бабель. *Г. А. Гуковский.* «Закат».—Библиографическая справка (на 2 с.).

Институт языка и литературы. Москва. Ученые записки. Т. II. М., РАНИОН. 200 с., 1 с. «Содержание» на обл. (Рэсс. ассоциация научн.-исследоват. инст-тов общественных наук. Инст-т языка и литературы). 2 000. 1 р. 75 к.

В. С. Нечаева. Русский бытовой роман XVIII в. М. Д. Чулков, *П. М. Соболев.* О песенном репертуаре современной фабрики. (По материалам, собр. в Орехово-Зуевск. у., Моск. губ.). *Л. И. Тимофеев.* К истории и теории русского стиха. *Г. Н. Поспелов.* «Eugenie

Grandet» Бальзака в переводе Ф. М. Достоевского. *Ф. П. Шиллер.* П. Б. Шелли в немецкой литературе и критике. *Е. Ф. Корнеева.* Гарриэта Мартино. — Обзор деятельности Института. 1921/27 гг.

Коган П. С. История русской литературы с древнейших времен до наших дней. (В самом сжатом изложении). 7—11 тысяча. М. - Л. Молодая гвардия. 270, [2] с. 5 000. 2 р. 15 к.

— Очерки по истории новейшей русской литературы... Изд. 6-е. Т. I. М.—Л. Госуд. изд-во. 229 с., [2] с. объявл. 7 000. 1 р. 40 к.

Библиография: «Важнейшие пособия» (на 2 с.).

Т. II. Изд. 6-е. 304 с. 1 р. 85 к.

Библиография: «Указатель пособий» (на 2 с.).

Костромское научное общество по изучению местного края. Литературный сборник. I. Письма: *М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, В. А. Жуковского, А. А. Потехина, А. Н. Островского, Н. Я. Соловьева, В. Г. Короленко* и *Л. Н. Толстого.* Кострома. [3], 127 с. (Труды Костромск. научн. о-ва по изучению местного края. Вып. XLII). 1 000. [Б. ц.].

Кротова Ин. Литературный Ульяновск. 1917—1927. [Ульяновск]. Всесоюзное объединение раб.-крест. писателей «Перевал». Ульяновское отд-ние. 32 с. 500. 15 к.

Крученых А. [Е]15 лет русского футуризма. 1912—1927 гг. Материалы и комментарии. Продукция № 151. М. Всеросс. союз поэтов. 67 с., с илл. и портр., [1] с. объявл. 1 000. 60 к.

Кубиков И. Н. Рабочий класс в русской литературе. Изд. 4-е, вновь переработ. и дополн. М. - Л. Московский рабочий 408 с. 5 000. 2 р. 75 к.

Кухарский А. Приговор читателя. Оценка художественной литературы современным читателем. Опыт исследования и наблюдения. Составил... Л. [Б-ка ДКПМ им. Плеханова]. 53, [1] с. 1 050. 60 к.

Лежнев А. [З.] Литературные будни. М. Изд-во «Федерация». 1929. 320 с. 3 000. 3 р., папка 15 к.

I. Современная литература. О современной критике. «Левое» искусство и его социальный смысл: I. Договаривающий до конца [И. Эренбург «А все-таки она вертится»]. II. Воображаемый диалог [лефовца с автором].—II. Творчество М. Горького. Л. Сейфуллина. Э. Багрицкий. —III. От Аничкова к Матвееву (Четыре романа). Два романа [«Панферов «Бруски», Слетов «Прорыв»]. Литературные заметки: I. О «Цементе» Гладкова.—II. «Страна родная» А. Веселого и «Комиссары» Либединского» —III. О «Зависти» Ю. Олеша.—IV. «Преступление Мартына» Бахметьева. Лефовская одопись (В. Маяковский «Хорошо». Н. Асеев «Семен Проскаков»). О пролетарских поэтах (В. Кириллов, М. Герасимов, Г. Якубовский, С. Обрадович, Г. Лелевич). Художественная литература революционного 10-летия.—IV. И. Бабель. Вс. Иванов. В. Лидин. О революционной романтике. М. Голодный. И. Уткин. В. Инбер. П. Сельвинский. Б. Пастернак. П. Орешин.

Линсцер Герман [Ф.] Октябрь в литературе. Казань. 1927. 35 с. 1 000. [Б. ц.].—[«Отдельн. оттиск из Педагогич. сборника Наркомпроса ТР «Просвещение в Татарии»].

Библиография: «Библиографический указатель литературных произведений, отразивших тему: «Октябрьская революция» (на 5 с.).

Лозанова А. Н. Народные песни о Степане Разине. [Историко-литературное исследование и тексты]. [Саратов]. Нижне-Волжск. област. научн. о-во краеведения. 277, [10] с. 2 000. 1 р. 40 к.

Библиография: «Библиография» (на 19 с.).

Лузгин Мих. [В.] По литературным вопросам. Сборник статей. М. - Л. Госуд. изд-во. 89, [2] с., [4] с. объявл. (Критическая б-ка «На литературном посту»). 2 000. 60 к.

От автора. О характере некоторых ошибок. Герой «третьей» линии. Социальное значение искусства. От Плеханова к Арватову. От Арватова к релятивизму. «Оригинальная» теория № 1 тов. Полонского. «Оригинальная» теория № 2 тов. Полонского. Безмерная снисходительность или саморазоблачение «пролетарского рупора». Рецедив богдановщины. Тайна Чужака или всеобщее разоблачение. Чужак и марксизм. Еще о методологии. О Чужаке и Троцком. Методы т. Чужака в действии. Об объективном содержании искусства.

Михаил Зощенко. Статьи и материалы... Л. «Academia». 95 с., [1] с. объявл. ([О-во изучения худож. словесности]. Мастера современной литературы. [Сборники под ред. *Б. В. Казанского и Ю. Н. Тынянова*]). 5 000. 70 к., перепл. 15 к.

М. Зощенко. О себе, о критиках и

о своей работе. *В. Шкловский.* О Зощенке и большой литературе. *А. Г. Бармин.* Путь Зощенки. *В. В. Виноградов.* Язык Зощенки.—«Библиографическая справка» на 2 с.).

Михаил Кольцов. Статьи и материалы... Л. «Academia». 127 с., [1] с. объявл. ([О-во изучения худож. словесности]. Мастера современной литературы. [Сборники под. ред. *Б. В. Казанскпго и Ю. Н. Тынянова*]). 5 100. 1 р. перепл. 20 к.

Н. И. Бухарин. О Кольцове. *В. В. Ермилов.* Заметки о фельетонах Кольцова. *Евг. Журбина.* Портрет фельетониста. *П. С. Коган.* Об юморе Кольцова. *Мих. Лучанский.* Художник в газетчике. *А. М. Смирнов-Кутачевский.* Язык журналиста.—Библиографическая справка (на 2 с.).

Назаренко Я. Н. История русской литературы XIX века. 7-е исправл. изд... 91—125 тысяча. М. - Л. Госуд. изд-во. 415 с. 35 000. 2 р., перепл. 25 к.

Никонов Влад. Статьи о конструктивистах. Ульяновск. «Стержень», отд-ние Всесоюзн. объедин. раб.-кр. пис. «Перевал». 103 с., [1] с. объявл. 500. 50 к.

Библиография; «Библиография к статье «Недюжинная дюжина» (на 4 с.).

Палей А. Р. Литературные портреты. М. Акц. изд. о-во «Огонек». 44, [2] с., [2] с. объявл. ([Б-ка «Огонек». № 323]). 30 000. 15 к.

Бабель. Гладков. Вс. Иванов. Либединский. Леонов. Лидин. Неверов. Новиков-Прибой. Пильняк. Сейфуллина. Федин. Фурманов.

Пастухов К. М. К вечеру рабочей критики. Л. [Культотд. Ленингр. област. отд. Союза Пищевкус]. 43 с., с илл. и портр., из них 1 с. текста на обл., [6] с. «Для заметок». 3 000. Бесплатно.—Без тит. л. Описано по обложке.

Перетц В. Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI—XVIII веков. Л. Изд-во Акад. Наук СССР. [3], 234 с., 2 вклад. л. факсимиле. (Акад. Наук СССР, Сборник по русск. яз. и словесности. Т. I. Вып. 1). 650. 4 р.

Писатели комсомола. Сборник статей *А. В. Луначарского, Д. Ханина, Ипполита и В. Кина.* М.-Л. Молодая гвардия. 128 с. 4 000. 85 к.

Предисловие. *Ипполит.* Комсомол и его писатели. *Д. Ханин.* Два пути пролетарского молодняка. *А. Луначарский.* Марк Колосов. *Ипполит* и *Виктор Кин.* Герои плаката. *Д. Ханин.* Жив человек (О Безыменском последних дней). *Д. Ханин.* Заметки о творчестве Уткина. *Ипполит* и *Виктор Кин.* Литературный бульвар. О писателях из молодежи (Резолюция, утвержденная Бюро ЦК ВЛКСМ 2 июня 1926 г.).

Полонский Вячеслав. О современной литературе. С портр. работы *Натана Альтмана.* М. - Л. Госуд. изд-во. 241 с., [1] с объявл., [9] вклад. л. портр. 4 000. 2 р.

Предисловие. I. Бабель. II. Шахматы без короля (о Пильняке). III. Интеллигенция и революция в романе В. Вересаева. IV. «Хождение по мукам» А. Толстого. V. О рассказах С. Малашкина. VI. Артем Веселый. VII. О проблемах пола и «половой» литературе. VIII. С. Есенин. IX. О Фурманове.

— Очерки литературного движения революционной эпохи. (1917—1927). М. - Л. Госуд. изд-во. VIII, 334 с., из них 2 объявл., [2] с. объявл. 3 000. 3 р.

Предисловие. I. Интеллигенция, литература и революция. II. От футуризма до «Кузницы». III. А. А. Богданов и пролетарская культура. IV. Ленин об искусстве, литературе и культуре. V. Литературные взгляды Л. Д. Троцкого. VI. Дальнейшее развитие советской лит-ры. «Леф», А. К. Воронский. VII. «На посту». «Октябрь». VIII. Н. И. Бухарин о художественной литературе. IX. Литературные взгляды А. В. Луначарского. X. Решения ЦК о литературной политике. XI. После резолюции ЦК. Новый этап развития напостовства. XII. Итоги. Приложения. Примечания. Библиография (872 назв.). Именной указатель.

Романов Иван [Н.] Литературные репутации. М. Кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники» 147 с. 3 000. 1 р. 40 к.

Ритм эпох. (Опыт теории литературных отталкиваний). Народная тропа [Пушкин]. Запоздалая слава [Тютчев]. Слава мимолетная [Бенедиктов]. Литературная судьба первого поэта из рабочих [Алипанов]. Популярные песни и их авторы. Канонизация классиков.

Российская ассоциация пролетарских писателей. Информационные материалы РАППа. [Отв. ред. *В. Ставский*]. М., РАПП. 43 с. 1 000. [Б. ц.].

Сакулин П. Н. Русская литература. Социолого-синтетический обзор литературных стилей. Часть I. Литературная старина. [М.] 206 с., [2] с. объявл. (Госуд. Акад. худож. наук. [Теория и история искусств. Вып. 12]). 3 000. 2 р.

Дополнение: «Указатель личных имен и литературных произведений». *М. С. Ганешина*.—Библиография (на 5 с.).

Саянов В. Современные литературные группировки. [Л.] «Прибой». 100 с. 4 000. 75 к.

Библиография: «Краткий обзор важнейших пособий по современной художественной литературе и критике» (на 6 с.).—«Важнейшие библиографические пособия по современной художественной литературе» (на 6 с.). Список избранных произведений современных писателей» (на 8 с.). *Ю. Перцович*.

Сибирский литературно-краеведческий сборник. Под ред. *М. К. Азадовского* и *Ис. Г. Гольдберга*. 1. Иркутск [4], 123 с. (Историко-литературная секция Вост.-сиб. отд. русск. госуд. географич. о-ва). 500. 1 р. 50 к.

Библиография: «Литературный отдел газеты «Восточное обозрение» (1882—1906)». (Библиографические материалы) (на 30 с.). *А. Мезжерова* и *А. Нагибина*.

Творческие пути пролетарской литературы. Сборник статей. М.-Л. Госуд. изд-во 141, [1] с. 4 000. 1 р. 20 к.

Творческие нити пролетарской литературы. *Л. Авербах*. Какая нам нужна школа. *А. Зонин*. Проблема тематики. *Ю. Либединский*. О проблеме психологич. углубления. *А. Безыменский*. На каком этапе мы находимся. *А. Фаддеев*. Еще о творческих путях. *Л. Авербах*. «Творческое лицо МАППа.» *В. Ермилов*.

Ткачев П. Н. Избранные литературно-критические статьи. Редакция, вступит. статья и примеч. *Б. Козьмина*... М.-Л. «Земля и Фабрика». 214, [2] с., [1] вклад. л. портр. (Б-ка критики и искусствоведения). 3 000. 1 р. 50 к.

Библиография: «Литературно-критические статьи П. Н. Ткачева (на 1 с.).—«Литература о Ткачеве» (на 1 с.).

Фриче В. М. Заметки о современной литературе. М.-Л. «Московский рабочий». 165 с., [3] с. объявл. 3 000. 1 р. 50 к.

Предисловие. I. Памяти В. И. Ленина: Первомайская демонстрация бессмертных. Образы В. И. Ленина. II. На правом фланге: Нечестивые рассказы [Е. Замятина]. III. Лишние люди: Бегство от жизни [«Заволочье» Пильняка]. «Китайская повесть» о Б. Пильняке. Люди Проточных переулков [И. Эренбург]. Оторванные куски [Караваева «Берега». Г. Метт «Оторванные куски»]. IV. Мещане: Мещанские идиллии [Лидин «Растрата Глотова». Катаев «Растратчики»]. Мещанин Адамейко [пов. М. Казакова]. Плесень [Никифоров «У фонаря»]. V. Кулаки: «Трансвааль» [Федина]. О новом буржуа [Леонов «Вор»]. Кулаки и строители [Гл. Алексеев «Шуба»]. VI. На путях к социализму: От винтовки к плугу [Я. Корбов «Дема Баюнов»]. Писатель, исправленный рабкором [А. Бибик «Новая Бавария». И. Жига «Думы рабочих, заботы, дела»]. Повесть о новом человеке [Фадеев «Разгром»]. В защиту «рационалистического» изображения человека. Социалистическое строительство и современная литература [Логинов-Лесняк «Степные табуны». Семенов «Наталья Тарпова»]. На путях к гегемонии.

Художественная литература в Сибири (1922—1927). Сборник статей и докладов. Новосибирск. Сиб. союз писателей. 1927, 135 с., с портр. 2 000. 1 р. 25 к.

Авторы: *В. Вегман, Ис. Гольдберг, В. Зазубрин, Вивиан Итин, Г. Пушкарев*.—Библиография: «Указатели» [к журналам «Сибирские Огни» (1922—1927 г.), «Искусство» (1921, Омск), «Красные Зори» (1923, Иркутск), «Сибирь» (1925—26 г.)] (на 17 с.). «Указатель изданий по отдельным авторам» (1922—27) (на 2 с.).

Шелгунов Н. В. Избранные литературно-критические статьи. Редакция, вступит. статья и примечания *И. Новича*, М.-Л. «Земля и Фабрика». 174 с., [1] с. объявл., [1] вклад. л. портр. (Б-ка критики и искусствоведения). 2.500. 1 р. 50 к.

Библиография: «Указатель литературно-критических статей Н. В. Шелгунова, не вошедших в настоящий сборник» (8 назв.).

Штейнман Зел. Литературные эпизоды [Л.] Прибой. 222, [2]. 3000. 1 р. 50 к.

Вступит. статья: «К вопросу о кризисе современной критики». *Георгий Горбачев*. От автора. В тупике ли критика.

Победители, которых не судят. [П. Романов]. Михаил Слонимский «Человек из паноптикума» [Андрей Соболь]. Дмитрий Фурманов. «Сфинкс говорящий». (О рабочем читателе). Он жив — граф Амори! [И. Калинников «Баба-змея»].

Шкловский Виктор [Б.] Гамбургский счет. [Л.] Изд-во писателей в Ленинграде. 247, [3] с., [4] с. объявл. 4 000. 2 р. 50 к.

Статьи и заметки. Отделы: I. «Записная книжка» и II. «Литература», посвященные теории литературы и послеоктябрьским писателям и журналистам—Вяч. Полонскому, Всев. Иванову, Вел. Хлебникову и др., представляют собой собственно «гамбургский счет в литературе». Отдел III. «Кино» (О совкино, на основании собственного опыта). IV. «Пробеги и пролеты» (в автомобиле и на аэроплане по СССР). Большая часть материалов появилась в печати ранее в ж. «Новый леф», в органах кинопечати и т. д.

Язык и литература. Под ред. *П. Г. Иванова*. Томск. 77 с. (Сборник материалов Томск. педагогич. техникума. Часть 2). 500. 1 р. 20 к.

«Опыт краткого обзора пути послеоктябрьской литературы». *Н. И. Воздвиженский*. «Краткие общие сведения о турецко-татарских наречиях». *П. Г. Иванова*.—Библиография: указания литературы в конце каждой статьи.

Якубовский Георгий [В]. Культурная революция и литература. [М.] Моск. т-во писателей. 207 с., [1] с. объявл. 3 000. 1 р. 40 к.

Культурная революция и литература. Личность и коллектив в современной литературе. Чем волнует «Разгром». О чем и как пишет Сергей Семенов. О повести Ф. Гладкова «Старая секретная». Деревня в произведениях Якова Коробова. Энергия формы и содержания. Задачи критики и литературная наука.

б. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВОСПОМИНАНИЯ. ДНЕВНИКИ

Анненков П. В. Литературные воспоминания. Предисл. *Н. Пиксанова*. Вступит. статья, редакция и примеч. *Б. М. Эйхенбаума*. С 32 илл. Л. «Academia». XXIII, 661 с., с илл. и портр., [1] вклад. л. портр. ([Памятники литературного быта]). 6 000. 3 р., перепл. 40 к.

Белоусов И. А. Литературная среда. Воспоминания. 1880—1892. М. Кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники». 278 с. 3 000. 2 р.

Блок Ал. [Ал.] Дневник *Ал. Блока*. 1911—1913. Под ред. *П. Н. Медведева*. [Л.] Изд-во писателей в Ленинграде. 227 с., [1] с. объявл. 5 000. 2 р. 30 к.

Вступительная статья: «О дневнике Ал. Блока». *Павел Медведев*.

— 1917—1921. 273, [2] с. 5 000. 2 р. 50 к.

Вересаев В. [В.] В юные годы. (Воспоминания). Изд. для юношества. М. Изд-во «Недра». 187 с., [5] с. объявл. 5 000. 1 р. 70 к.

Григорович Д. В. Литературные воспоминания. С прилож. полного текста воспоминаний *И. М. Ковалевского*. Вводная статья редакция и примеч. *В. Л. Комаровича*. С 41 илл. Л. «Academia». XXXII, 515 с., с илл., портр. и факсимиле. [1] вклад. л. портр. ([Памятники литературного быта]). 5 000. 2 р. 20 к., перепл. 40 к.

Дополнения: Из дневника *Е. А. Штакеншнейдер*.—Впечатления от поездки в Россию, главы XXXVII—XXXVIII. *Александр Дюма* (отец).—Петербургская жизнь. *И. И. Панаев*.

Коробов Яков [Е.] На утренней заре. Воспоминания. Т. I. М.—Л. Госуд. изд-во. 259 с., [1] вклад. л. портр. 3 000. 2 р. 50 к.

Королицкий М. С. А. Л. Волынский. Странички воспоминаний. Л. «Academia». 24 с., с портр. 500. 35 к.

— А. Ф. Кони. Странички воспоминаний. Л. «Academia». 32 с., с портр. 500. 40 к.

Марченгоф Анатолий [Б.] Роман без вранья. Изд. 3-е. [Л.] «Прибой». 1929. 158 с., [2] с. объявл. 5 000. 1 р.

Панаев И. И. Литературные воспоминания. 1-е полное изд. под ред. и с примеч. *Иванова-Разумника*. Л. «Academia». XXXII, 568 с., с илл. и карт., [2] вклад. л. портр. ([Памятники литературного быта. Литературные воспоминания *И. И. Панаева*]). 5 100. 2 р. 80 к., перепл. 40 к.

Пименова Э. К. Дни минувшие. Воспоминания... [Предисл. *М. Неведомского*]. Л.—М. «Книга». 1929. 193, [2] с. 4 200. 1 р. 45 к., перепл. 25 к.

Сандомирский Г. [Б.] На ремесленной. М. Акц. изд. о-во «Огонек». 50 с., [2] с. объявл. ([Б-ка «Огонек». № 102]). 27 000. 15 к.

Сушкова Екатерина (Е. А. Хвостова). Записки. 1812—1841. 1-е полное изд. Редакция, введение и примеч. *Ю. Г. Оксмана*. С 3 портр. и автографом. Л. «Academia». 446 с., [2] с. объявл., [4] вклад. л. портр. и факсимиле. ([Памятники литературного быта. Записки *Екатерины Сушковой*]). 5 100. 2 р. 40 к., перепл 40 к.

Дополнение: «Устные рассказы Е. А. Сушковой. *М. И. Семевский*.—Дневник за 1833 год. *Е. А. Сушкова*.—М. Ю. Лермонтов и Е. А. Сушкова в письмах Е. А. Ган. *В. П. Желиховская*.—Замечания на воспоминания Е. А. Хвостовой-Сушковой. *Е. А. Ладыженская*.—Записки о М. Ю. Лермонтове. *Е. П. Ростопчина*.—М. Ю. Лермонтов. (Рассказ). *А. П. Шан-Гирей*.—Письма о Лермонтове. *Адель Оммер—де Гэлль*.—Воспоминания о Лермонтове.—*Эмилия Шан-Гирей*.

Шенцов В. А. Записки литературного секретаря. [Предисл. *Ефим Зозуля*]. М. Акц. изд. о-во «Огонек». 48 с. ([Б-ка «Огонек» № 317]). 34 000. 15 к.

Щепкина-Куперник Т. Л. Дни моей жизни. Театр, литература, общественная жизнь. [М.] Изд-во «Федерация» [и] артель писателей «Круг», 328 с., [13] вклад. л. портр. 6 000. 2 р. 50 к., в перепл. 2 р. 70 к.

В. ПОЭЗИЯ

Демьян Бедный. М. Кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники». 269 с., [3] с. объявл. (Б-ка современных писателей для школы и юношества. Под ред. *Е. Ф. Никитиной*. Критич. серия [14]). 5 000. 1 р. 90 к., папка 20 к.

Авторы статей: *А. Сосновский, А. Воронский, В. Л. Львов-Рогачевский, В. Евгеньев—Максимов, Л. Войтоловский, Н. Н. Фатов, А. Ефремин*.

Вешнев Вл. Взволнованная поэзия. Этюды о творчестве *А. Жарова, И. Уткина, М. Светлова, Н. Ушакова*, и *И. Доронина*. С автобиографиями и портр. поэтов. [М.] Молодая Гвардия. 94, [2] с., с портр. 3.000. 70 к.

Мандельштам О. [Э.] О поэзии. Сборник статей. Л. «Academia». 97, [1] с. 2 100. 1 р.

От автора. Слово и культура. Выпад. О собеседнике. О природе слова. Заметки о поэзии. Конец романа. Барсучья нора. Девятнадцатый век. Чаадаев. Заметки о Шенье. Франсуа Виллон.

Медведев Павел. Драмы и поэмы Ал. Блока. Из истории их создания. [Л.] Изд-во писателей в Ленинграде. 232, [2] с., [2] с. объявл. 2 000. 3 р.

Музей им. Ф. И. Тютчева. Мураново. Мурановский музей имени поэта Ф. И. Тютчева. М. [4] с. (Музейный подотд. М.О.Н.О). 5 000. 5 к.

Мурановский сборник. Вып. 1. [Мураново]. Музей им. поэта Ф. И. Тютчева в Муранове. 126 с. 500. 1 р. 50 к.

Поляк Лидия [и] Коробкова Э. Портреты пролетарских поэтов. М.-Л. Госуд. изд-во. 103 с., с портр. 5 000. 45 к.

Введение. Герасимов. Кириллов. Александровский. Обрадович. Казин. Безыменский. Жаров. Уткин. Демьян Бедный.—Библиография: «Основные сборники произведений» в конце каждого очерка.

Русская поэзия XIX века. Сборник статей *Л. Андреевской, В. Голицыной, В. Гофмана*... [и др.]. Под ред. и с предисл. *Б. М. Эйхенбаума* и *Ю. Н. Тынянова*. Л. «Academia». 1929. VIII, 336 с. (Госуд. Инст-т истории искусств. [Вопросы поэтики. Непериодич. серия, издаваемая Отд. словесных искусств. Вып. XIII]). 1 600. 2 р. 80 к., перепл. 25 к.

В. Гофман. Рылеев—поэт. *А. Андреевская*. Поэмы Баратынского. *Вс. Успенский*. О Дельвиге. *Н. Коварский*. Полежаев и французская поэзия. *В. Голицына*. Шутливая поэзия Мятлева и стиховой фельетон. *Т. Хмельницкая*. В. Соколовский. *А. Федоров*. «Русский Гейне» (Гейне в русск. переводе; 40—60-е гг.). *Н. Сурина*. Русский Ламартин (20-е гг.).

Сергей Есенин. [Альбом фотографий]. М. Екатерина Есенина. [3] л. текста, [42] л. илл. и портр. 1 000. 8 р.

На обертке издатель: Кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники». Предисловия: *И. Р., Екатерина Есенина*.

Центральный дом работников просвещения. Москва. *Литературно - исследовательская ассоциация*. О Блоке. Сборник Литературно-исследовательской ассоциации Ц. Д. Р. П. Под ред. *Е. Ф. Никитиной*. М. Кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники». 1929. 380, [3] с., [2] вклад. л. портр. 3 000. 2 р. 70 к., папка 25 к. В переплете—папке.

І. М. А. Бекетова. Веселость и юмор Блока. *Ив. Розанов*. Блок—редактор поэтов. *В. Д. Измаильская*

Проблема Возмездия.—II. *С. В. Шувалов.* Блок и Лермонтов. *Д. Д. Благой.* Александр Блок и Аполлон Григорьев. *Е. Ф. Книпович.* Блок и Гейне. *Лев Лозовский.* Блок в оценке критиков.—III. *М. Н. Розанов.* Мотивы мировой скорби в лирике Блока. *Виктор Гольцев.* Проблема музыки у Блока. *Б. Я. Брайнина.* Право на жизнь (1-я книга А. Блока). *Александра Ильина (Сеферянц).* Непостижимая. (К эйдологии Блока).—IV. *Эмиль Блюм* и *Виктор Гольцев.* Литература о Блоке за годы революции. (Библиография) (842 назв.).

Чаговец Вс. У могилы Т. Г. Шевченко. (Историческое повествование). Киев. 53 с., с илл. 5 000. 40 к.

Чулков Георгий [И.] Последняя любовь Тютчева. (Елена Александровна Денисьева). [М.] М. и С. Сабашниковы. 133, [2] с., [1] вклад. л. портр. 3 000. 1 р. 20 к.

г. БЕЛЛЕТРИСТИКА

А. П. Чехов. М. Кооп. изд-во «Никитинские субботники». 251 с., [1] вклад. л. портр. (Б-ка писателей для школы и юношества. Под ред. *Е. Ф. Никитиной.* III серия. Классики в марксистском освещении). 5 000. 1 р. 70 к., папка 20 к.

Авторы статей: *А. В. Луначарский, П. И. Лебедев-Полянский, В. В. Воровский, Евг. Соловьев (Андреевич), В. Л. Львов-Рогачевский, Я. А. Назаренко, М. П. Неведомский, И. Н. Кубиков, Н. К. Пиксанов.*—Библиография: «Указатель марксистской литературы о творчестве А. П. Чехова» (24 назв.).

А. С. Новиков-Прибой. М. Кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники». 193 с. (Б-ка современных писателей для школы и юношества. Под ред. *Е. Ф. Никитиной.* Критич. серия [12]). 5 000. 1 р. 60 к., папка 20 к.

Авторы статей: *Ив. Кубиков, Л. М. Клейнборт, Г. Якубовский, Е. Ф. Никитина, А. Воронский, А. Ревякин, В. Красильников, С. Обрадович, А. Лежнев, Н. Замошкин, А. Бармин, А. Шипов.*

А. С. Серафимович. М. Кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники». 222 с., [2] с. объявл. (Б-ка современных писателей для школы и юношества. Под ред. *Е. Ф. Никитиной.* Критич. серия [8]). 5 000. 1 р. 70 к., папка 20 к.

Авторы статей: *Г. Якубовский, П. С. Коган, И. Н. Кубиков, В. Евгеньев-Максимов, С. В. Шувалов, П. И. Лебедев-Полянский, Д. М. Фурманов, Н. Фатов, В. Вешнев.*

Александр Неверов. М. Кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники». 268 с., [4] с. объявл. (Б-ка современных писателей. Для школы и юношества. Под ред. *Е. Ф. Никитиной.* Критич. серия [11]). 5 000. 1 р. 90 к., папка 20 к.

Авторы статей: *Г. Якубовский, Л. М. Клейнборт, Е. Ф. Никитина, С. В. Шувалов, В. Л. Львов-Рогачевский, В. Евгеньев-Максимов, А. К. Воронский, С. Ингулов, П. И. Лебедев-Полянский, Т. Николаев, Г. Горбачев, Н. Н. Фатов, А. Дорогойченко, К. Чужак.*

Александр Яковлев. М. Кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники». 139 с., [1] с. объявл. (Б-ка современных писателей для школы и юношества. Под ред. *Е. Ф. Никитиной.* Критич. серия [6]). 5 000. 1 р. 30 к., папка 20 к.

Авторы статей: *Ив. Кубиков, А. В. Луначарский, В. В. Львов-Рогачевский, Д. Горбов, Деревенский (А. Неверов), Н. Леонов.*

Алексеев М. П. Этюды о Марлинском. Иркутск. Ирк. ун-т. 64 с. 120. В продажу не поступает.—[Отдельн. оттиск из т. XV Сборника трудов Иркутск. госуд. ун-та, стр. 113—174].

Буш В. [В.], проф. К истории текста произведений Гл. Успенского... Саратов. 1927. (245—265) с. 100. Бесплатно.—Без тит. л. Описано по обложке.—Отдельн. оттиск из «Ученых записок» Педагогическ. фак-та. Т. VI. Вып. III.

В. Г. Короленко. М. Кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники». 268 с., [1] вклад. л. портр. (Б-ка современных писателей для школы и юношества. Под ред. *Е. Ф. Никитиной.* III серия. Классики в марксистском освещении). 5 000. 2 р., папка 20 к.

Авторы статей: *А. В. Луначарский, П. И. Лебедев-Полянский, И. Н. Кубиков, Н. К. Пиксанов, В. Л. Львов-Рогачевский, Р. Григорьев, П. С. Коган, В. Евгеньев-Максимов, А. К. Воронский.*—Библиография: «Марксистская литература о творчестве В. Г. Короленко» (на 4 с.).

Вересаев В. В. Полное собрание сочинений. Т. VII. [Живая жизнь. Часть I. О Достоевском и Льве Толстом. Изд. 5-е]. М. Изд-ское т-во «Недра». 1929. 205 с., [1] с. объявл. 5 000. 1 р. 80 к., переплет. 70 к.

Виноградов В. В. Эволюция

русского натурализма. Гоголь и Достоевский. Л. «Academia». 1929. 389, [2] с. (Госуд. инст-т истории искусств). 2 100. 2 р. 50 к., перепл. 30 к.

Галимджан Ибрагимов. [К 20-летию литературной деятельности]. Статьи *П. С. Когана, А. Н. Самойловича, Н. П. Фирсова*... [и др.]. Казань. Дом татарск. культуры. 50 с., [1] вклад. л. портр. 400. [Б. ц.]. (Отдельн. оттиск из «Вестника Научн. о-ва татароведения» № 8, 1928 г.).

Голубков В. [В.] [и др.] А. П. Чехов. Пособие для школ II ступени, рабфаков, техникумов и для самообразования. Составили: *В. Голубков, Н. Горностаев, Б. Лукьяновский* и *В. Сахаров*. М.-Л. Госуд. изд-во. 160 с. (Литературно-критич. б-ка. Под ред. проф. *В. М. Фриче*). 10 000. 60 к.

Голубков В. [В.] [и др.] И. С. Тургенев. Пособие для школ II ступени, техникумов и для самообразования. Составили: *В. Голубков, Н. Горностаев, Б. Лукьяновский* и *В. Сахаров*... М.-Л. Госуд. изд-во. 123, [1] с. объявл. (Литературно-критич. б-ка. Под ред. проф. *В. М. Фриче*). 10 000. 50 к.

Горький Максим. Лев Толстой. А. П. Чехов. В. Г. Короленко. [Воспоминания]. М.-Л. Госуд. изд-во. 142, [2] с., с заставками и концовками. ([XXXV]). 30 000. 40 к.

Гревс И. М. История одной любви. И. С. Тургенев и Полина Виардо. 2-е изд., переработ. и дополн. М. Книгоизд-во «Современные проблемы» Н. А. Столляр. 369, [2] с., [12] с. объявл., [1] вклад. л. портр., 3 000. 2 р., папка 30 к.

Гроссман Леонид [П.]. Достоевский на жизненном пути. Вып. 1. Молодость Достоевского. 1821—1850. М. Кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники». 224, [2] с. 3 000. 2 р., папка 25 к.

Библиография: «Список главнейших мемуарных источников» в «Предисловии» (на 4 с.).

— Казнь Достоевского. М. Акц. изд. о-во «Огонек». 47 с., [1] с. объявл. ([Б-ка «Огонек». № 340]). 34 000. 15 к.

— Преступление Сухово-Кобылина. Изд. 2-е дополн. Л. Прибой. 270 с., [1] с. объявл. 3 000. 1 р. 25 к.

— Собрание сочинений. В 5 томах. Т. II. Достоевский. Путь—поэтика—творчество. М. Книгоизд-во «Современные проблемы» Н. А. Столляр.

(Вып. 1). [Путь Достоевского]. 333, [1] с. 3 000. 2 р. 20 к., папка 30 к.

(Вып. 2). [Творчество Достоевского]. 333, [1] с. 3 000. 2 р. 20 к., папка 30 к.

— Т. III. Тургенев [Этюды о Тургеневе.—Театр Тургенева]. 254, [2] с. 3 000. 2 р., папка 30 к.

Библиография: Указания литературы о Тургеневе в «Примечаниях» (42 назв.).

Достоевский Ф. М. Письма... 1832—1867. Под ред. и с примеч. *А. С. Долинина*. Т. I. М.-Л. Госуд. изд-во. VI, 590, [3] с. 5 р.

Предисловие: *Георгий Горбачев*.

Достоевский Ф. М. и Тургенев И. С. Переписка. Под ред., с введением и примеч. *И. С. Зильберштейна*. Предисл. *Н. Ф. Бельчикова*. Л. «Academia». VIII, 200 с., с илл. и портр. [2] вклад. л. портр. ([Памятники литературного быта. Письма]). 5 100. 1 р. 20 к., перепл. 30 к.

Другинин В. П. Тарас Шевченко. Изд. 3-е, стереотипное. 18—24 тысяча... М.-Л. Госуд. изд-во. 61, [2] с. (Б-ка «В помощь школьнику». Серия биографическая, № 1). 7 000. 25 к.

Дрягин К. В. Экспрессионизм в России. (Драматургия Леонида Андреева). Вятка. Вятск. пединст-т им. Ленина. 84 с. ([Труды Вятск. педагогич. инст-та им. В. И. Ленина. Т. III. Вып. IV]). 500. 65 к.

И. А. Гончаров. М. Кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники». 304 с., из них 4 объявл., [1] вклад. л. портр. (Б-ка писателей для школы и юношества. Под ред. *Е. Ф. Никитиной*. III серия. Классики в марксистском освещении). 5 000. 1 р. 80 к., папка 20 к.

Авторы статей: *П. С. Коган, В. Ф. Переверзев, Н. К. Пиксанов, В. Е. Евгеньев-Максимов*.—Библиография: «Библиография марксистской критики о творчестве И. А. Гончарова» (на 2 с.).

Ив. Вольнов. М. Кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники». 131 с. (Б-ка современных писателей для школы и юношества. Под ред. *Е. Ф. Никитиной*. Критич. серия [5]). 5 000. 1 р. 40 к., папка 20 к.

Авторы статей: *Л. М. Клейнборт, И. Н. Кубиков, В. Л. Львов-Рогачевский, С. В. Шувалов*.

Леонид Леонов. М. Кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники». 186 с. (Б-ка современных писателей для школы и юношества. Под ред. *Е. Ф. Никитиной*. Критич. серия [15]). 5 000. 1 р. 60 к., папка 20 к.

Авторы статей: *А. К. Во-*

ронский, Л. Войтоловский, В. Евгеньев-Максимов, А. Лежнев, Г. Горбачев, Ж. Эльсберг, Д. Горбов, Б. Лунин, К. Локс, И. Машбиц-Веров, В. Ермилов.

Лидия Сейфуллина. М. Кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники». 176 с. (Б-ка современных писателей для школы и юношества. Под ред. *Е. Ф. Никитиной*. Критич. серия [7]). 5 000. 1 р. 40 к., папка 20 к.

Авторы статей: *А. К. Воронский, А. Лежнев, В. Евгеньев-Максимов, П. С. Коган, Н. Асеев, Г. Горбачев, В. Правдухин, В. Переверзев, Дм. Фурманов, Ник. Смирнов, С. Оленев, Г. Якубовский.*

Н. В. Гоголь. М. Кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники». 224 с., [1] вклад. л. портр. (Б-ка писателей для школы и юношества. Под ред. *Е. Ф. Никитиной*. III серия. Классики в марксистском освещении). 5 000. 1 р. 50 к., папка 20 к.

Авторы статей: *В. Ф. Переверзев, А. В. Луначарский, Евг. Соловьев (Андреевич), Л. Войтоловский, Н. И. Коробка.*—Библиография: «Библиография марксистской критики о творчестве Н. В. Гоголя» (на 2 с.).

Н. Н. Ляшко. М. Кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники». 169 с., [7] с. объявл. (Б-ка современных писателей для школы и юношества. Под ред. *Е. Ф. Никитиной*. Критич. серия [9]). 5 000. 1 р. 40 к., папка 20 к.

Авторы статей: *П. И. Лебедев-Полянский, Г. Горбачев, И. Н. Кубиков, А. Зонин, Г. Якубовский, Л. М. Клейнборт, В. Евгеньев-Максимов, А. К. Воронский.*

Мир-Али-Шир. Сборник к пятидесятилетию со дня рождения. Л. Изд-во Акад. наук СССР. [5], 174 с.

Авторы статей: *А. Н. Самойлович, Е. Э. Бертельс, А. А. Ромаскевич, В. В. Бартольд.* — [Ред. изд. акад. *В. В. Бартольд*].—Библиография: «Критика и библиография» (на 10 с.).

Никитина Е. Ф. и Шувалов С. В. Беллетристы современники. Статьи и исследования... I. Бибик. Гладков. Неверов. Новиков-Прибой. Романов. 2-е дополн. изд. М. «Никитинские субботники». 208 с., [1] с. объявл. 3 000. 2 р. 25 к.

Библиография: «Библиография» в конце каждой статьи.

Пантелеймон Романов. М. Кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники». 244 с. (Б-ка современных писателей для школы и юношества. Под ред. *Е. Ф. Никитиной*. Критич. серия [13]). 5 000. 1 р. 80 к., папка 20 к.

Авторы статей: *В. Л. Львов-Рогачевский, Е. Ф. Никитина, Г. Горбачев, С. Пакентрейгер, П. И. Лебедев-Полянский, С. Абакумов, Н. Замошкин, Л. Войтоловский, К. Лежнев, П. Ионов, Вяч. Полонский, Д. Бобров, В. Якерин, С. Гусев.*

Переверзев В. Ф. Творчество Гоголя. Изд. 3-е. Иваново-Вознесенск. «Основа». 181 с., [2] с. объявл. 3 000. 1 р. 50 к.

— Изд. 4-е. 181, [2] с. объявл. 5 000. 1 р. 50 к.

Сажин М. П. Знакомство с В. Г. Короленко. М. Изд-во Всесоюзного о-ва политкаторжан и сс.-поселенцев. 16 с., с портр. (Дешевая б-ка журн. «Каторга и ссылка». 1927 г. № 25). 7 000. 6 к.

Союз рабочих-металлистов СССР. *Московский районный комитет. Культсекретариат.* С. П. Подъячев. [Памятка к литературно-художественному вечеру]. [М.] Культсекретариат МРК ВСРМ. 8 с. 1 000. [Б. ц.].

Библиография: «Что прочесть о Подъячеве» (5 назв.).

— *Нижегородский районный комитет.* А. С. Серафимович. К вечеру рабочей критики, посвященному его творчеству. [Н.-Новгород]. 8 с., с портр. (Нижегородск. райком ВСРМ. Нижегородск. ассоциация пролетарских писателей). 1 000. [Б. ц.].

Библиография: «Что прочесть» (11 назв.).

Суслова А. П. Годы близости с Достоевским. Дневник.—Повесть.—Письма. Вступ. статья и примеч. *А. С. Долинина.* [М.] М. и С. Сабашниковы. 194, [2] с., [2] вклад. л. портр. ([Записи прошлого. Воспоминания и письма. Под ред. *С. В. Бахрушина* и *М. А. Цявловского*]). 4 000. 2 р. 50 к.

Ф. М. Достоевский. М. Кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники». 319 с., [1] вклад. л. портр. (Б-ка писателей для школы и юношества. Под ред. *Е. Ф. Никитиной*. III серия. Классики в марксистском освещении). 5 000. 1 р. 80 к., папка 20 к.

Авторы статей: *А. В. Луначарский, В. Ф. Переверзев, В. П. Полонский, Е. А. Соловьев (Андреевич), Л. Войтоловский, Г. Е. Горбачев, В. Л. Львов-Рогачевский.*—Библиография марксистской критики о творчестве Ф. М. Достоевского» (14 назв.).

Федор Гладков. М. Кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники». 183, [2] с. (Б-ка современных писателей для школы и юношества. Под ред. *Е. Ф. Никитиной*. Критич. серия [10]). 5 000. 1 р. 60 к., папка 20 к.

Авторы статей: *П. И. Лебедев-Полянский, А. К. Воронский, В. А. Львов-Рогачевский, Г. Якубовский, В. Евгеньев-Максимов, Деревенский (А. С. Неверов), Л. Лозовский, С. В. Шувалов, И. Н. Кубиков, Д. Горбов.*

Фейдер Вал. А. П. Чехов. Литературный быт и творчество по мемуарным материалам. Состав.... С 8 илл. Л. «Academia». IX, 464 с., [6] вклад. л. илл. и портр. ([Литературный быт и творчество русск. писателей по воспоминаниям, дневникам и письмам]). 5 000. 2 р. 40 к., перепл. 50 к.

Юрий Либединский. М. Кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники». 200 с. (Б-ка современных писателей для школы и юношества. Под ред. *Е. Ф. Никитиной*. Критич. серия [4]). 5 000. 1 р. 50 к., папка 20 к. В перепл.-папке.

Авторы статей: *П. И. Лебедев-Полянский, Г. Горбачев, В. Евгеньев-Максимов, В. Вешнев, А. Ревякин, Д. Горбов, П. С. Коган, А. Воронский, И. Н. Кубиков, В. Правдухин, Б. Леонтьев, С. Крылов, Л. Либединский, Л. Тдом.*

д. PERSONALIA

М. ГОРЬКИЙ. 1868—28/III—1928.

Азербайджанский совет профессиональных союзов. *Культурно-просветительный отдел. Библиотечное бюро.* К юбилею М. Горького. 1868—1928 гг. Памятка читателю. Баку. РИО АСПС. 16 с. 25 000. 2 к.

Бек А. Вечер Максима Горького в клубе. М.-Л. Госуд. изд-во. 116 с., [2] с. объявл. 7 000. 50 к.

Библиография: «Рекомендуемая литература» (6 назв.).

Бойцова. Максим Горький. 1868—1928. Юбилейный вечер. [Материал]. [Богородск]. [13] с. 2 000. [Б. ц.].

Галант И. Б., д-р. Психозы в творчестве Максима Горького. [Л.] Редактор. 112 с. (Клинич. архив гениальности и одаренности (эвропатологии). [Выходит под ред. д-ра *Г. В. Сегалина*. 4-й год изд. Вып. 2. Т. IV. 1928 г.] 1 000. 1 р. 60 к.

Горбов Д. [А.] Путь М. Горького. [М.] Артель писателей «Круг». 139 с. 5 000. 85 к., папка 15 к.

Горький. Сборник статей и воспоминаний о М. Горьком. Под ред. *И. Груздева*. М.-Л. Госуд. изд-во. 480 с., с портр., [3] вклад. л. портр. 7 000. 3 р., перепл. 25 к.

Авторы статей: *В. Десницкий, Н. Семашко, С. Я. Елпатьевский, С. Протопопов, И. А. Белоусов, Алексей Толстой, Вл. Немирович-Данченко, К. С. Станиславский, В. В. Лужский, С. Маршак, Михаил Пришвин, Иван Новиков, А. Пинкевич, Л. Френкель, Вячеслав Шишков, А. Демидов, Р. Арский, Ефим Зозуля, Макс Бартель, Всеволод Иванов, К. Чуковский, Николай Никитин, Виктор Шкловский, Д. Лухотиц, С. Сергеев-Ценский, П. Керженцев, Вл. Лидин, П. Коган, Ольга Форш, Николай Асеев.*

Горький Максим. Как я учился. М.-Л. Госуд. изд-во. 1929. 23 с., с заставкой и концовкой, [1] с. объявл. 35 000. 12 к.

Груздев Илья [А.] Максим Горький. (Жизнь и работа). М.-Л. Госуд. изд-во. 40 с. 30 000. 10 к.

Груздев И. [А.] и Балухатый С. Максим Горький. Памятка-справочник. Составили... М.-Л. Госуд. изд-во. 69, [2] с., с портр. 4 000. 45 к.

На обл.: «М. Горький. ЕХ лет. Памятка. Био-библиографический справочник».

Калинин Н. Ф. Горький в Казани. Опыт литературно-биографической экскурсии. Казань. [Экскурсионная база и Казанск. труд. школа № 3 девятилетка]. 43 с., с илл., [1] вклад. л. портр. (Б-ка Экскурсионной базы Т. С. С. Р. Под ред. *С. П. Сингалевича*. Вып. IX). 500. [Б. ц.].

Коган П. С. Горький. М.-Л. Госуд. изд-во. 82 с., [6] с. объявл. 10 000. 30 к.

Лежнев А. [З.] Максим Горький. Его жизнь и творчество. Со вступит. статьей *Н. Ростова*. М. «Гудок». 64 с. (Худож.-литературная и историко-политич. б-чка газ. «Гудок»). 40 000. [Б. ц.]. — На обл. «Прилож. к газ. «Гудок» № 21».

М. Горький в Н.-Новгороде. Материал сборника собран и подготовлен к печати Нижегородским научным обществом по изучению местного края. Под ред. *Я. О. Збиневича, Г. Л. Бешкина, А. А. Белозерова* и *А. Н. Свободова*. Нижний-Новгород. Торг. отд. НижгубОНО. 310, [2] с., с илл. и портр., [1] вклад. л. портр. (Нижего-

родск. общественный ком-т по ознаменованию юбилея М. Горького). 3 100. 1 р. 10 к., перепл. 25 к.

Горький и Нижегородский листок; Горький и городская библиотека. Из жизни Горького в Казани; *А. А. Белозеров*. Горький в революционном движении. *Н. К. Пиксанов*. Литературное наставничество Горького и мн. др.—Библиография: «Указатель статей, рассказов, повестей и фельетонов, помещенных М. Горьким в нижегородских газетах («Волгарь» и «Нижегородский листок») за период 1893—1901 гг.» (на 5 с.).

Максим Горький. [М.] Никитинские субботники. 317 с., [7] вклад. л. илл. и портр. (Б-ка современных писателей для школы и юношества. Под ред. *Е. Ф. Никитиной*... Критич. серия 1). 5 000. 2 р., папка 20 к. Обл., но без тит. л. Перед загл.: «Юбилейное издание».

Авторы статей: *Е. Ф. Никитина, В. В. Воровский, А. В. Луначарский, П. И. Лебедев-Полянский, В. М. Фриче, А. К. Воронский, Вяч. Полонский, М. П. Неведомский, Г. В. Плеханов, И. Н. Кубиков*.

Максим Горький. К 60-летию А. М. Пешкова (Горького). 1868 — 28 марта—1928. [Сборник]. Тула. Тулгубоно. 8 с. 5 000. 3 к.

Библиография: «Что читать о Горьком» (8 назв.).

Нижегородский государственный областной музей. *Историко-бытовое отделение*. Краткий обзор экспозиций. К юбилею А. М. Пешкова «М. Горького». Нижний-Новгород. 28, [3] с., с илл. и план., [1] вклад. л. портр. (Нижегородск. госуд. областн. музей). 1 000. 15 к.

О Горьком—современники. Сборник воспоминаний и статей. [М.] Моск. т-во писателей. 256 с., [1] вклад. л. портр. 4 000. 2 р., перепл. 25 к.

Авторы статей: *С. Елпатьевский, Ал. Чапыгин, Иван Рукавишников, А. Треплев, Ян Страуян, Иван Белоусов, Влад. Гиляровский, П. Сурожский, Е. П. Иванов, Ел. Викторова, Георгий Устинов, Вал. Язвицкий, А. Дермон*.

Омский округ. Политико-просветительный комитет. Памятка к 35-летию литературной деятельности и 60-летию со дня рождения Максима Горького (Алексея Максимовича Пешкова)—29/III—1928 г. [Омск]. [1] л., сложенный в 8 с. (Омск. городские б-ки Окрполитпросвета и Окрпрофсовета. Рабочему читателю). 3 000. [Б. ц.].

Библиография: указания произведений Горького и литературы о нем (на 3 с.).

Памятка о М. Горьком. К 60-летию со дня рождения. LX. [Биографич. сведения]. [Л. Гос. унив. библ.] [1] л., слож. в [6] с., из них 1 объявл. 3 000.

Автор указан в конце текста *А. К.*- «Библиография» (9 назв.).

Самарский губернский совет профессиональных союзов, *культурно-просветительный отдел. Клубная секция. Библиотечная комиссия*. Памятка читателю о М. Горьком. [Самара]. Культотдел СГСПС. 8 с. 4 000. [Б. ц.].

[Составлена Библиотечной комиссией при клубной секции СГСПС].

Библиография: «Что прочесть о Горьком?» [7 назв.].

Свободов А. Н. По Горьковским местам Н.-Новгорода. Нижний-Новгород. Торг. отд. ГубОНО. 64 с., с портр. и илл., [1] вклад. л. план. ([1868—1928]). 3 000. 25 к.

Тверской педагогический институт. *Отделение языка и литературы*. Максим Горький. Сборник статей. Тверь. 57 с. (Тверской педагогич. инст-т). 600. 25 к.

Предисловие. *А. Н. Вершинский*. Среднее Поволожье как экономический и культурный центр конца XIX века. *Валентина Дынник*. Художественное творчество Горького как путь познания. *Н. Л. Бродский*. М. Горький и народные зрелища. Приложение. Статья *Горького* «Праздник шлитов» (из «Нижегородск. листка» 1898 г. №№ 174 и 181). *Иван Виноградов*. О языке и стиле Горького. *И. М. Соловьев*. Дети и среда в творчестве Максима Горького. *Н. Д. Никольский*. Горький в школе II ступени. *В. М. Чистяков*. Горький на рабфаке. Краткие биографич. данные о Горьком.

Н. А. НЕКРАСОВ 1878 — 8/I — 1928.

Евгеньев-Максимов В. Е. Некрасов как человек, журналист и поэт. М.-Л. Госуд. изд-во. 342 с., [2] с. объявл., [1] вклад. л. портр. 3 000. 2 р. 50 к.

Библиография: «Библиография трудов В. Е. Евгеньева-Максимова по изучению жизни и творчества Н. А. Некрасова» (на 6 с.).

Ников В. К. Николай Алексеевич Некрасов. Историко-биографический очерк. Под ред. и с предисл. *В. Ф. Переверзева*. [М.] Молодая гвардия. 129, [2] с., [1] вклад. л. портр. 4 000. 1 р.

Кубиков И. Н. Поэзия Н. А. Некрасова. (К пятидесятилетию со дня смерти). М. - Л. «Московский рабочий». 100 с. 5 000. 60 к.

Ленинградская ассоциация пролетарских писателей. «Пролетарские писатели—Некрасову». Сборник, посвященный 50-летию со дня смерти Н. А. Некрасова. Л.-М. «Московский рабочий». 150 с., с портр. (Ленинградская ассоциация пролетарских писателей). 6 000. 90 к.

1. Очерки *М. Покровского, Г. Горбачева, А. Камегулова*, характеризующие общественную сторону творчества Некрасова. *Е. Максимов*. Похороны Некрасова. *Г. З. Елисеев*. Внутреннее обозрение (о похоронах поэта; ст. была в 1878 г. запрещена цензурой). *П. Быков*. Мои воспоминания об Н. А. Некрасове. 2. Художественные произведения, связанные с памятью о Некрасове *(Карпова, Тихонова, Садофьева, Тверяка, Саянова* и др.). *Ю. Перцович*. Важнейшие источники для изучения Некрасова (на 6 с.).

Ленинградский областной совет профессиональных союзов. *Культурно-просветительный отдел*. Что надо знать читателю о жизни и творчестве Н. А. Некрасова. [Л.] Ленингр. сов. профсоюзов. 16 с. (Ленингр. сов. профсоюзов. Культотд.). 1 000. Бесплатно.

Библиография: указания литературы в тексте.

Некрасовский музей. Ленинград. *Выставка памяти Некрасова. 1928*. Выставка памяти Некрасова (1878—8/I—1928). Краткий путеводитель. Л. Центр. б-ка. 15 с. (Некрасовский музей). 500. 10 к.

Памятка о Н. А. Некрасове. [Л. Гос. унив. библ.]. [1] л., сложенный в [6] с., из них 1 с. объявл. 3 000. Бесплатно.

Библиография (7 назв.).

Русское общество друзей книги. Москва. Памяти Н. А. Некрасова. К пятидесятилетию со дня смерти. Прижизненный Некрасов. Новые тексты. М. [Русск. о-во друзей книги]. 31 с., с илл., портр. и факсимиле. (Русск. о-во друзей книги). 300. 1 р. 50 к.

CCCXXX заседания Русского общества друзей книги. 20 января 1928 г. Памяти Николая Алексеевича Некрасова... [Программа и пояснительный текст к портрету]. М. Дом ученых. [8] с. in verso и in recto, с портр. 150. [Б. ц.].

Сакулин П. Н. Некрасов. М. Кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники». 73 с. 4 000. 70 к.

Федерация объединений советских писателей. *Ленинградский совет*. Некрасов. К 50-летию со дня смерти. Воспоминания *Н. П. Некрасовой*. Статьи *Б. Эйхенбаума, В. Евгеньева-Максимова, А. Гизетти, Э. Голлербаха*. [Л.] «Прибой». 80 с., с илл., [1] вклад. л. портр. (Федерация объединений советских писателей). 5 000. 40 к.—[Редакция: *В. Е. Евгеньев-Максимов* и *Э. Ф. Голлербах*].

Н. П. Некрасова (вдова брата поэта). Мои воспоминания о Н. А. Некрасове. *Б. Эйхенбаум*. Поэт-журналист. *В. Евгеньев-Максимов*. Культ русского писателя в поэзии Некрасова. *А. Гизетти*. «Песни любви» в лирике Некрасова. *Э. Голлербах*. Неизданные иллюстрации к Некрасову (Кустодиева, Горбатова и др.).

А. С. ПУШКИН. 1837—29/I—1928.

Академия наук СССР. *Отделение русского языка и словесности. Комиссия для издания сочинений Пушкина*. Пушкин и его современники. Вып. XXXVII. [3], 204 с., с нотами, [4] вклад. л. илл. и факсимиле. Изд-во Акад. наук СССР. (Акад. наук СССР). 650. 3 р.—[Ред. *Б. Л. Модзалевский*].

Новое письмо Пушкина к отцу *Б. Л. Модзалевского*. Коллективное письмо к А. П. Керн из Тригорского. *Н. В. Измайлова*. Пушкин и Данте. Акад. *М. Н. Розанова*. Легенда о стихах Лепского. (Из разысканий в области Пушкинского печатного текста). *Ю. Г. Оксмана*. «Роман на Кавказских водах». Невыполненный замысел Пушкина. *Н. В. Измайлова*. Реминисценции из Вальтер-Скотта в «Повестях Белкина». *Д. П. Якубовича*. Заметки о Пушкине. III. Рефутация Беранжера. *Б. В. Томашевского*. «Таврическая звезда» *В. В. Вересаева*. Карамзин и Пушкин. (Несколько сопоставлений). *В. И. Бутаковой*. Письмо гр. М. С. Воронцова к П. Д. Киселеву с отзывом о Пушкине. *А. А. Сиверса*. Рассказ К. И. Савостьянова о встречах с Пушкиным в 1829 и 1833 г. Сообщ. *А. А. Достоевский*. Встреча с Пушкиным в Москве в 1830 г. Сообщ. *К. Пигарев*. Василий Николаевич Семенов, литератор и цензор. К литературной истории 1830-х годов. *К. Я. Грота*. Воспоминания П. М. Ерошкиной об И. А. Крылове. Сообщ. *А. С. Сомов*. Бюсты Пушкина работы Витали и Гальберга.

М. Д. Беляева и П. Е. Рейнбота.

Анциферов Н. П. Пушкин в Царском селе. (Литературная прогулка по Детскому селу). Л. (Экскурсионно-лекторская база ОблОНО). 1929. 55 с., план., [4] вклад. л. илл. и портр. (Экскурсионно-лекторская база ОблОНО. В помощь экскурсанту и туристу). 2 000. 40 к.

Библиография: «Литература» (на 1 с.).

Вересаев В. [В.] Пушкин в жизни. (Систематический свод подлинных свидетельств современников). Вып. II. Изд. 3-е, дополн. М. Изд-во «Недра». 184 с., с илл., черт. и карт. ([Литературно-худож. б-ка «Недра»]). 4 000. 1 р. 85 к.

— Вып. III. Изд. 3-е, дополн. 158 с., [2] с. объявл. 4 000. 1 р. 75 к.

— Вып. IV. Изд. 2-е, дополн. 196 с., с план., [2] с. объявл. 4 000. 2 р.

Гессен Сергей [Я.] и Модзалевский Л. [Б.] Разговоры Пушкина. Собрали... М. Изд-во «Федерация». 1929. XVIII, 310, [2] с., [2] вклад. л. портр. 5 000. 2 р. 25 к., церепл. 25 к.

Голубков В. [В.] [и др.] А. С. Пушкин. Пособие для II ступени, рабфаков, техникумов и для самообразования. Составили: *В. Голубков, Н. Горностаев, Б. Лукьяновский и В. Сахаров*. М.-Л. Госуд. изд-во 176 с. (Литературно-критич. б-ка. Под ред. проф. *В. М. Фриче*). 10 000. 65 к.

Библиография: «Библиографические указания» (на 2 с.).

Гроссман Леонид [П.] Вокруг Пушкина. М. Акц. изд. о-во «Огонек». 48, [4] с. ([Б-ка «Огонек» № 386]). 29 000. 15 к.

— Собрание сочинений. [В 5 томах]. Т. I. Пушкин. Исследования и статьи. [Этюды о Пушкине.—Пушкин в театральных креслах]. М. Кн-во «Современные Проблемы» Н. А. Столляр. 389 с., [3] с. объявл. 5 000. 2 р., папка 30 к.

На тит. л. загл.: «Собрание сочинений. В 4 томах» (?)—Библиография: «Литература» (на 4 с.).

Общество друзей Пушкинского заповедника. Ленинград. *Правление*. Отчет Правления Общества друзей Пушкинского заповедника о деятельности Общества за 1926—1927 гг. (30 октября 1926 г.—1 января 1928 г.). Л. О-во друзей Пушкинского заповедника. 17 с., [1] с. Состав Правления О-ва... на обл. 5 000. 30 к.—Без тит. л. Описано по обложке.

Письма женщин к Пушкину. С прилож. воспоминаний о Пушкин, *М. Н. Волконской, Н. А. Дуровой-А. П. Керн*... [и др.]. Редакция *Леонида Гроссмана*. М. «Современные проблемы». 248, [2] с., [6] с. объявл. [2] вклад. л. портр. 5 000. 2 р., папка 30 к.

Вступит. статья: «Культура писем в эпоху Пушкина». *Л. Г.*

Пушкин А. С. Письма. Под ред. и с примеч. *Б. Л. Модзалевского*. Т. II. 1826—1830. М.-Л. Госуд. изд-во. [4], 579, [2] с. (Труды Пушкинского дома Академии наук СССР). 2 000. 7 р. 50 к.

Рожицын Валентин [С.] Атеизм А. С. Пушкина. [М.] Науч. изд-во «Атеист». 90 с., [2] с. объявл. 7 000. 1 р.

«Библиография» (на 2 с.).

Томашевский Б. В. Александр Сергеевич Пушкин. [Биографический очерк]. М.-Л. Госуд. изд-во. 1927. 32 с. 35 000. 8 к.

Щеголев П. Е. Пушкин. Исследования и материалы. Т. I. Дуэль и смерть Пушкина. [Изд. 3-е просмотр. и дополн.] 551 с., с илл., портр. и факсимиле, [1] с. объявл., [5] вклад. л. факсимиле. 3 000. 6 р. 50 к.

— Пушкин и мужики. По неизданным материалам. С автопортр. и автографами Пушкина и илл. М. Изд-во «Федерация». 288 с., с илл. и факсимиле, [7] вклад. л. илл. и факсимиле. 5 000. 3 р. 10 к., в перепл. 3 р. 35 к.

Л. Н. ТОЛСТОЙ. 1828—9/IX 1928.

Анисимов С. С. и Ильинский И. В. Ясная Поляна. Путеводитель. Составили... М.-Л. Госуд. изд-во. 144 с., с илл., портр. и план., [7] вклад. л. илл., портр., карт. и план. (Труды музея) - усадьбы «Ясная Поляна». Под общ. ред. *А. Л. Толстой*. Вып. 1). 5 000. 1 р. 60 к.

Библиография: указания использ. лит. в примечаниях (10 назв.).

Апостолов Н. Н. Живой Толстой. Жизнь Льва Николаевича Толстого в воспоминаниях и переписке. С предисл. *Н. Н. Гусева*. М. Толстовский музей. 581 с., с илл., портр. и факсимиле, [1] с. объявл., [1] вклад. л. портр. 5 000. 3 р. 25 к.

— Лев Толстой и его спутники. М. Комиссия по ознаменованию столетия со дня рождения Л. Н. Толстого. 259 с., с илл., портр. и факсимиле, [1] с объявл. 2 000. 1 р. 20 к.

— Лев Толстой над страницами истории. Историко-литературные наблю-

дения. М. Комиссия по ознаменованию столетия со дня рождения Л. Н. Толстого. 296 с., с илл., портр. и факсимиле. 1 000. 1 р. 60 к.

Балухатый С. [Д.] и Писемская О. Справочник по Толстому. Даты жизни и творчества, хронология и систематика сочинений, библиография. Составили... М. - Л. Госуд. изд-во 123 с. 5 000. 70 к.

Бондарев Д. А. Толстой и современность. М. - Л. Госуд. изд-во. 94, [2] с. (Наркомпрос РСФСР. Главполитпросвет). 4 000. 75 к.

Бонч-Бруевич В. М. В голодный год с Львом Толстым. Воспоминания. Со вступ. статьей *Влад. Бонч-Бруевич*. [М. - Л.] Госуд. изд-во, 145, [3] с. 3 000. 1 р.

Перед. загл. автор — *Вера Величкина*.

Булгаков Вениамин [Ф.] Дом Льва Николаевича Толстого в Хамовниках. Путеводитель. М. - Л. Госуд. изд-во. 175 с., с илл. и план., [4] вклад. л. план. (Труды Толстовского музея). 5 000. 1 р. 35 к.

Библиография: «Пособия к изучению жизни и быта семьи Толстых в Хамовниках 1882—1909 гг». (на 4 с.).

— Трагедия Льва Толстого. Дневник секретаря Л. Н. Толстого. Редакция, вступ. статья и примеч. *В. Л. Лаврецкого*. С 3 портр. [Л.] Прибой. 142, [2] с., с портр. 3 000. 70 к.

Волин Бор. Лев Толстой в оценке В. И. Ленина. М. - Л. Госуд. изд-во. 29 с., [3] с. объявл. 5 000. 20 к.

Высокомирный Е. Д. Ясная Поляна в годы революции. Предисл. и редакция *Г. Сандомирского*. М. - Л. Госуд. изд-во. 44 с. 3 000. 25 к.

Гельфанд М. Толстой и толстовщина в свете марксистской критики. Краткий обзор важнейшей марксистской литературы о Л. Н. Толстом. Саратов. Сарполиграфпром. 75, IV с. 3 000. 35 к.

Гусев Н. Н. Два года с Л. Н. Толстым. Воспоминания и дневник бывшего секретаря Л. Н. Толстого. 1907—1908 год. Изд. 2-е, значительно исправл. и дополн. М. Толстовский музей. 204 с., с илл., портр. и факсимиле. (К столетию со дня рожд. Л. Н. Толстого. Труды Толстовского музея). 3 000. 1 р. 70 к.

Жданов В. А. Любовь в жизни Льва Толстого. Кн. 1. М., М. и С. Сабашниковы. 248 с., [3] вклад. л. портр. 4 500. 3 р.

— Кн. 2. 231 с., [3] вклад. л. портр. 500. 3 р.

Казанский государственный университет. Великой памяти Л. Н. Толстого Казанский университет. 1828—1928. [Сборник статей. С предисл. *П. Галанза*]. Казань. [Каз. гос. ун-т им. В. И. Ленина]. 152 с., с илл. и портр. 500. 1 р. 25 к.

П. Галанза. Предисловие. *Н. Фирсов*. Толстой в университете. *М. Корбут*. Люди и идеи, влиявшие на Толстого в Казани. *А. Вилькен*. Казанская жизнь Толстого. *К. Шохор-Троцкий*. Казанские знакомства Толстого. *В. Егерев*. Толстовские дома в Казани. *П. Дульский*. Л. Н. Толстой в изображении русских художников.—Иллюстрации.

Киреев Д. И. Л. Н. Толстой. Жизнь. Литературная деятельность. Миросозерцание. М. - Л. Госуд. изд-во. 61, [2] с. 15 000. 25 к.

Библиография: «Что читать о Толстом» (10 назв.).

Коган П. С. Лев Толстой и марксистская критика. М.-Л. «Московский рабочий». 84 с. 5 000. 75 к.

Комиссия по ознаменованию 100-летия со дня рождения Л. Н. Толстого. Москва. К столетию Л. Н. Толстого. [Сборник Комиссии...]. [М. Комиссия по ознаменованию 100-летия со дня рождения Л. Н. Толстого]. 6 с., с илл., портр. и факсимиле 1 500. 60 к.—Без тит. л. Описано по обложке.

«Мысли *Л. Н. Толстого* об истине и заблуждении». (Большинство печатается впервые). *И. Горбунов-Посадов*. 1. А. К. Черткова. (Некролог). 2. А. Ф. Кони. (Некролог). Юбилейное издание полн. собр. произведений Толстого. (История подготовки). *Н. Гусев*. О редакционной подготовке произведений Л. Н. Толстого второго периода. По учреждениям, связанным с именем Толстого. Работы над изучением жизни и творчества Л. Толстого (Обзор). Хроника (В СССР и за границей). Новое Толстого и о Толстом. (Библиография за 1927 г.) (на 3 с.) и др.

Королицкий М. С. Л. Н. Толстой. К столетию со дня рождения. [Этюд о творчестве]. Л. «Academia». 61 с., с портр. 2 000. 45 к.

Коротков Г. Толстой и пролетариат. Л. Изд-во «Красная газета». 175 с., с нотами. (Литературная студия «Резца»). 1 000. 1 р.

Библиография: «Толстой в свете марксистской критики». (Опыт библиографии) (на 9 с.).

Кубиков И. Н. Лев Толстой. [Критико - биографический очерк]. М.-Л. Госуд. изд-во. 149 с., [3] с. объявл. 5 000. 1 р. 10 к.

Кузьминская (рожд. Берс) Т. А. Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. Воспоминания. Предисл. и примеч. *М. А. Цявловского*. 2-е изд. [Ч. 1]. 1846—1862. [М.] М. и С. Сабашниковы. 1927. 172, [3] с., [1] вклад. л. портр. ([Записи прошлого. Воспоминания и письма. Под ред. *С. В. Бахрушина* и *М. А. Цявловского*. Труды Кооп. т-ва по изучению и распространению произведений Л. Н. Толстого]). 5 000. 2 р.

— [Часть 2]. 1863—1864. 2-е изд. 1928. 179 с. 5 000. 2 р.

— [Часть 3]. 1864—1868. 2-е изд. 1928. 188, [3] с. 5 000. 2 р.

Л. Н. Толстой. М. Кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники». 294 с., [3] с. объявл., [1] вклад. л. портр. (Б-ка писателей для школы и юношества. Под ред. *Е. Ф. Никитиной*. III серия. Классики в марксистском освещении). 5 000 1 р. 70 к., папка 20 к.

Авторы статей: *В. И. Ленин (Ульянов)*, *Г. В. Плеханов*, *Л. И. Аксельрод-Ортодокс*, *А. В. Луначарский*, *П. С. Коган*, *Е. Соловьев-(Андреевич)*. Библиография: «Библиография марксистской критики о творчество Л. Н. Толстого» (на 6 с.).

Лев Толстой. 1828—1928. Сборник статей к столетию со дня рождения. Под ред. *Б. С. Ольхового*. М. Изд-во «Работник просвещения». 148, [2] с., с портр. (Центр. ком-т. Профес. союза работников просвещения. СССР) 10 000. 1 р. 25 к.

Б. Ольховой. Лев Толстой. *С. Шацкий*. Толстой-педагог. *В. Фриче*. Художественные образы Л. Н. Толстого. *И. Нусинов*. Толстой и Горький. *Криворотенков* и *Масленников*. Материалы для проведения толстовских дней в Доме раб. просв., в школе Соцвоса, в избе-читальне. *Н. Тагер*. Библиография о Толстом (на 23 с.).

Ленин о Толстом. Приготовил к печати *С. М. Брейтбург*. Редакция и вступ. статья *И. М. Нусинова*. М. Изд-во Коммун. акад. 186 с., [2] с. объявл., [1] вклад. л. факсимиле. ([Классики марксизма о Толстом. Кн. 1]). 10 000. 1 р., перепл. 35 к.

Ленин В. И. Ленин о Толстом. Сборник статей. Составил *И. М. Ташкаров*. Предисл. *Ф. Ф. Раскольникова*. М. - Л. Госуд. изд-во. 61, [1] с., с факсимиле. 10 000. 25 к.

Луначарский А. В. О Толстом. Сборник статей. М. - Л. Госуд. изд-во. 141 с., [3] с. объявл. 5 000. 70 к.

Предисловие. Толстой и Маркс. К предстоящему чествованию Л. Н. Толстого. Ленин о Толстом. Л. Н. Толстой. Толстой — художник. О творчестве Толстого. Ленин и Раскольников о Толстом.

Львов-Рогачевский В. [Т.] От усадьбы к избе. Лев Толстой. 1828—1928. М. Изд-во «Федерация». 286, [2] с. 3 000. 2 р. 80 к., в папке 3 р.

Масленников Н. Н. и Агеенко А. Юбилей Л. Н. Толстого в избе-читальне. [М. - Л.] Наркомпрос РСФСР, Главсоцвос [и] Госуд. изд-во. 64 с. 10 000. 30 к.

Библиография: указания литературы в тексте.—«Библиография» (на 3 с.).

Москва. Выставка «Л. Н. Толстой в искусстве и печати». 1928. Краткий путеводитель по Юбилейной выставке в ознаменование столетия со дня рождения Л. Н. Толстого. М. Наркомпрос РСФСР. 50 с., с портр. (Госуд. Толстовский музей. Госуд. музей изящных искусств. Госуд. Третьяковская галлерея). 3 000. 20 к.

О Толстом. Литературно-критический сборник. Под ред. *В. М. Фриче*. М.-Л. Госуд. изд-во 389, [2] с. 4 000. 2 р. 75 к., кол. перепл. 75 к.

Авторы статей: *В. И. Ленин*, *Г. В. Плеханов*, *Ишов*, *Роза Люксембург*, *Л. И. Аксельрод*, *В. Фриче*, *А. Мартынов*, *А. В. Луначарский*. — [Комментарии *С. М. Брейтбурга*].

Островский А. [О.] Молодой Толстой в записях современников. Редакция и вступ. статья *Б. М. Эйхенбаума*. Л. Изд-во писателей в Ленинграде. 1929. 496, [2] с., [4] с. объявл. 1 000. 3 р., перепл. 50 к.

Библиография: «Список источников» (155 назв.).

Памятка о Л. Н. Толстом к 100-летию со дня рождения. 1828—1928. [Л.] [Госуд. унив. библ.]. [1] л. сложенный в [6] с., из них 1 объявл. 3 000. [Б. ц.].

Петровский Б., Коган Н. и Львов-Рогачевский В. Лев Николаевич Толстой. 1828—9 сентября—1928. Сборник статей... М. «Гудок». 127 с. (Худож.-литературная и историко-политич. б-чка газ. «Гудок»). 50 000. [Б. ц.]—На обл.: «Прилож. к газ. «Гудок». № 35—36».

Плеханов и Толстой. Пригото-

вил к печати *С. М. Брейтбург*. Редакция и вступ. статья *И. М. Пусинова*. М. Изд-во Коммун. акад. 176 с. ([Классики марксизма о Толстом. Кн. 2]). 5 000. 1 р., перепл. 35 к.

Публичная библиотека СССР им. В. И. Ленина. Москва. Смерть Толстого по новым материалам. Со вступ. статьей *В. И. Невского*. М. Б-ка. 1929. 328 с., с илл., портр. и факсимиле. (Публичная б-ка СССР им. В. И. Ленина). 5 000. 2 р. 80 к., перепл. 20 к. В переплете-папке.

Воспроизведение текста телеграмм, прошедших через телеграфное отделение ст. Астапово, начиная с 31 окт. 1910 г., и имеющих отношение к пребыванию там Л. Н. Толстого. Редакция: *Г. П. Георгиевский, Н. И. Киселев, Н. М. Мендельсон*, и *А. С. Петровский*. Под общ. руководством *В. И. Невского* и *Д. Н. Егорова*.

Розанов М. Н. Руссо и Толстой. Речь академика *М. Н. Розанова* в торжественном годовом собрании Академии наук Союза советских социалистических республик 2 февраля 1928 г. [Л. Изд-во Акад. наук СССР]. 22 с. 500. Бесплатно.—[Оттиск из Отчета о деятельности Академии наук СССР за 1927 год].

Срезневский В. И. Канва жизни Толстого. Краткое извлечение из работы *В. И. Срезневского*. «Нить жизни Толстого». Л. Толстовский музей Всесоюзной акад. наук. 39 с., с портр., [1] с. объявл. 1 000. 40 к.

Старчаков А. [О.] Граф и бурсак. [Толстой и Чернышевский]. М. Акц. изд. о-во «Огонек». 48 с. ([Б-ка «Огонек». № 407]). 27 000. 15 к.

Толстая А. Л. Об уходе и смерти Л. Н. Толстого. [Тула]. 62 с. (Труды Музея-усадьбы «Ясная Поляна»). 3 000. 30 к. [Из IV сборника «Памятники жизни и творчества». Кооп. т-во изучения и распространения творений Л. Н. Толстого. Москва—1923].

Толстая С. А. Дневники. 1860—1891. Редакция *С. Л. Толстого*. Примеч. *С. Л. Толстого* и *Г. А. Волкова*. Предисл. *М. А. Цявловского*. [М.] М. и С. Сабашниковы. VIII, 212 с., [1] вклад. л. портр. ([Записи прошлого. Воспоминания и письма. Под ред. *С. Бахрушина* и *М. Цявловского*]). 7 000. 2 р. 80 к.

Толстовский музей. Ленинград. Путеводитель. Л. Изд-во. Акад. наук. 15 с., с портр. и план., [1] вклад. л. портр. (Акад. наук СССР Толстовский музей). 1 000. 20 к.

[Ред. издания *Вс. И. Срезневский*].

Библиография: «Литература о Толстовском музее» (9 назв.).

Толстовский-музей. Москва. Толстой и о Толстом. Новые материалы. Сборник 4. Редакция *Н. Н. Гусева* и *В. Г. Черткова*. М. Толстовский музей. 200 с. (Главнаука Наркомпроса. Труды Толстовского музея). 1 500. 1 р. 90 к.

Восемь неопубликованных писем *Л. Н. Толстого* к П. И. Бартеневу, одно—к Н. С. Лескову и одно—к Ю. Д. Беляеву, с комментариями.—Л. Н. Толстой. Библиография произведений Л. Толстого и литературы о нем. 1917—1927. Составила *Н. Д. Покровская (Хацмович)*. Под ред. *Н. К. Пиксанова* (1 415 названий).

Толстой Л. Н. Письма Толстого и к Толстому. Юбилейный сборник. М.-Л. Госуд. изд-во. 331, [1] с., [2] с. объявл. (Труды Публичной б-ки СССР им. В. И. Ленина). 3 000. 3 р.

Неизданные ранее письма *Толстого* к Б. Н. Чичерину (1858—1895, 14 №№). Письма к Толстому *Н. Н. Ге, Е. Ф. Корша, Н. С. Лескова, Н. А. Огаревой-Тучковой, С. А. Рачинского, М. Е. Салтыкова, В. А. Сологуба, Б. Н. Чичерина* и *М. А. Энгельгардта*.—Комментарии *Л. Э. Бухгейма, Г. П. Георгиевского, Е. И. Коншина, Н. М. Мендельсона, А. С. Петровского* и *С. П. Шестерикова*. Общ. ред.—*А. Е. Грузинский*.

Толстой [Л. Н.] и Тургенев [И. С.] Переписка. Редакция и примеч. *Е. А. Грузинского* и *М. А. Цявловского*. [М.] М. и С. Сабашниковы. 118 с., [2] с. объявл. ([Записи прошлого. Воспоминания и письма. Под ред. *С. В. Бахрушина* и *М. А. Цявловского*. Труды Кооп. т-ва по изучению и распространению произведений Л. Н. Толстого]). 3 000. 1 р. 60 к.

Сорок два письма *Тургенева* и семь писем *Толстого*, из коих 21 письмо Тургенева и одно письмо Толстого печатаются впервые. Письма датируются 1855—1861 и 1878—1883 гг.

Толстой С. Л. Мать и дед Л. Н. Толстого. Очерки жизни, дневники, записи и письма по неизданным материалам. М. Изд-во «Федерация». 152, [2] с., [5] с. объявл., [3] вклад. л. портр. 3 000. 1 р. 50 к., в папке 1 р. 75 к.

Библиография: указания литературы в тексте.

Фриче В. М. Л. Н. Толстой. Сборник статей. М. Изд-во Коммун. акад. 1929. 141 с., [2] с. объявл. 4 000. 1 р., папка 25 к. В переплете-папке.

Предисловие. В. И. Ленин о классовом лице Л. Н. Толстого. Л. Н. Толстой. Как Толстой пришел к религии. Л. Н. Толстой как моралист. Два «зеркальца» Л. Н. Толстого. Художественные образы Л. Н. Толстого. Трагедия художника Толстого. Л. Н. Толстой и Н. Г. Чернышевский.

Цвейг Стефан. Великая жизнь. (Лев Толстой). Перев. с немецк. *Ст. Ветхина*. Л. Изд-во «Красная газета». 144 с. 25 000. 75 к.

— Собрание сочинений... Авторизованное изд. С предисл. *М. Горького* и критико-биографическим очерком *Ришарда Штехта*. Т. VI. [Певец своей жизни Лев Толстой. Перев. *П. С. Бернштейн*. Под ред. *Б. М. Эйхенбаума*]. Л. Кооп. изд-во «Время». 155, [2] с., [3] с. объявл. 5 000. 1 р., в перепл. 1 р. 30 к.

Шкловский Виктор [Б.] Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М. Изд-во «Федерация». 249, [1] с., [7] вклад. л. илл. 3 000. 3 р. 30 к., в папке 3 р. 50 к.

Библиография: «Библиографический указатель» (146 назв.).—Библиографический указатель отзывов современников Толстого о романе «Война и мир» (59 назв.). *Вл. Тренин*.—«Источники Толстого» (54 названия.).

Эйхенбаум Б. [М.] Лев Толстой. Кн. 1. 50-е годы. Л. «Прибой». 416 с. 3 000. 4 р.

Библиографические указания в «Примечаниях».

Ярославский Ем. [Ем.] О Л. Н. Толстом и «толстовцах». М. Акц. изд-ское о-во «Безбожник». 22 с., [1] с. объявл. (Центр. совет союзов безбожников СССР). 15 000. 15 к.

Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКИЙ. 1828—1889—1928.

Венедиктов П. С. Николай Гаврилович Чернышевский (1828—1889—1928). [Владивосток]. Владивост. отд-ние Всесоюзного о-ва политкаторжан и ссыльнопоселенцев. 13 с. 5 000. Бесплатно.

Иков В. К. Жизнь и деятельность Николая Гавриловича Чернышевского. 1828—1889—1928. [М.]. Молодая гвардия. 202, [2] с., с илл. и портр., [1] вклад. л. портр. 5 000. 1 р. 50 к.

Библиография: «Литературное наследство Чернышевского» (на 4 с.).—«Био-библиографические материалы» (на 15 с.).

Ленин В. И. Ленин о Чернышевском. Под ред. *И. И. Скворцова-Степанова*. С предисл. и примеч. *Арк. Ломакина*. М.-Л. Госуд. изд-во. 130 с., [2] с. объявл., [1] вклад. л. портр. (Инст-т Ленина при ЦК ВКП(б)). 5 000. 75 к.

Луначарский А. В. Н. Г. Чернышевский. Статьи. М.-Л. Госуд. изд-во. 112 с. 5 000. 30 к.

Этика и эстетика Чернышевского перед судом современности. Чернышевский—революционер. Чернышевский—философ. Н. Чернышевский и Л. Толстой. К юбилею Н. Г. Чернышевского.

Михайлова Ол. [П.] Опыт школьно-литературной экскурсии в Дом-музей Н. Г. Чернышевского в Саратове. [Предисл. проф. *В. Буш*]. Саратов. 52 с., [1] вклад. л. илл. (Н.-В. краев. комиссия по чествованию памяти Н. Г. Чернышевского). 1 200. [Б. ц.].

Библиография: указания рекомендуемой литературы в тексте.

Н. Г. Чернышевский. 1828—1928. Сборник статей, документов и воспоминаний. [М. Изд-во политкаторжан]. 180 с., [2] вклад. л. портр. и факсимиле. ([Всесоюзное о-во политич. каторжан и ссыльно-поселенцев. Историко-рев. б-ка журн. «Каторга и ссылка». Воспоминания, исследования, документы и др. материалы из истории рев. прошлого России. Кн. XXX]). 3 000. 2 р.

Автобиографические отрывки Н. Г. Чернышевского. Сообщ. *С. Н. Чернов*. Ненапечатанный отрывок романа Н. Г. Чернышевского «Что делать»? Сообщ. *Н. А. Алексеев*. Примечания Н. Г. Чернышевского к переводу «Введения в историю XIX века» Гервинуса. Сообщ. *Н. А. Алексеев*. Неизданное письмо Н. Г. Чернышевского к Ф. Ф. Веселаго [нач. 60-х гг.]. Сообщ. *Н. А. Бухбиндер*. Воспоминания о Н. Г. Чернышевском. [1900 г.]. *П. Д. Баллод*. Редакция *Н. А. Алексеева*. Среди политических преступников. Н. Г. Чернышевский. [Воспоминания 60—70 гг.]. *С. Г. Стахович*. С примеч. *Н. А. Алексеева*. Мои воспоминания. [Вилюйск 80-е гг.]. *Б. Г. Кокшарский*. С примеч. *Н. А. Алексеева*. К истории «освобождения» Н. Г. Чернышевского. *Ю. Стеклов*.—Портрет. Факсимиле письма к Веселаго. Документы.

СССР. Центральный Исполнительный Комитет. Комиссия по ознаменованию 100-летия со дня рождения Н. Г. Чернышевского. Н. Г. Чернышевский. 1828—1928. Тезисы для

докладчиков. Прилож. из сочинений *Н. Г. Чернышевского*. М. Изд-во Коммун. акад. 34, [2] с. (Комиссия при Президиуме ЦИК СССР по ознаменованию 100-летия со дня рождения Н. Г. Чернышевского). 5 100. 20 к.

Предисловие: *М. Покровский*. — Библиография: указания рекомендуемой литературы в предисловии (2 назв.).

Саратовский государственный областной музей. Дом-музей Н. Г. Чернышевского. [Саратов]. 4 с., с илл. (Саратовск. гос. областн. музей. № 1). 1 000. [Б. ц.]. — Без тит. л. и обложки.

Стеклов Ю. М. Н. Г. Чернышевский. Его жизнь и деятельность 1828—1889. Т. I. Изд. 2-е исправл. и дополн. М. - Л. Госуд. изд-во. [3], 618 с., [1] вклад. л. портр. 3 000. 6 р.

Библиография: указания литературы в примечаниях.

— Т. II. Изд. 2-е исправл. и дополн. 692 с. 3 000. 6 р. 50 к.

— Николай Гаврилович Чернышевский (1828—1889). М. Изд-во Всесоюзного о-ва политкаторжан и сс.-поселенцев. 52 с. (Дешевая б-ка журн. «Каторга и ссылка». 1928 г. № 1—3). 10 000. 25 к.

Фролов Ив. [В.] Николай Гаврилович Чернышевский. (Его жизнь, революционная деятельность и научные взгляды). М.-Л. «Московский рабочий» 262 с., с портр., [2] с. объявл. (Жизнь замечательных людей). 5 000. 1 р. 25 к.

Чернов С. [Н.] Семья Чернышевских. [Саратов]. [1927]. 26 с. 100. [Б. ц.]. — [Отдельн. оттиск из журн. «Известия Краеведческого инст-та». Т. II. 1927 г.].

Чернышевский Н. Г. Литературное наследие. Т. I. Из автобиографии. Дневник 1848—1853 гг. Под ред. и с примеч. *Н. А. Алексеева, М. Н. Чернышевского* и проф. *С. Н. Чернова*. М. - Л. Госуд. изд-во. IV, 748 с., [1] вклад. л. портр. 3 000. 5 р. 50 к.

Чернышевский Н. Г. Избранные сочинения. [В 5 томах]... Под ред. *М. Н. Покровского*. Т. I. Приготовили к печати и снабдили примеч. *М. В. Нечкина, Н. М. Чернышевская-Быстрова, А. Н. Штраух*. М. - Л. [Госуд. изд-во]. 633, [1] с., [5] вклад. л. портр. и факсимиле в две краски. (Комиссия ЦИК СССР по ознаменованию столетия со дня рождения Н. Г. Чернышевского и Коммун. Акад. СССР). 3 000. 6 р.

Вступит. статьи: «Н. Г. Чернышевский как историк». *М. Покровский*. — «Николай Гаврилович Чернышевский. Краткие биографические сведения». *В. Невский*.

4. СПРАВОЧНЫЕ ПОСОБИЯ [1].

Академия наук СССР. *Отделение русского языка и словесности*. Указатель авторов и их статей, напечатанных в Известиях Отделения русского языка и словесности за все время существования этого издания с 1896 г. по 1927 г., тт. I—XXXII. — Л. Изд-во Акад. наук. 55 с. (Акад. наук СССР). 900. 75 к. — [Ред. издания академик *Е. Ф. Карский*].

Гос. Академия художественных наук. Москва. *Социологическое отделение*. Кабинет революционной литературы. Писатели современной эпохи. Био-библиографический словарь русских писателей XX в. Т. I. Редакция *Б. П. Козьмина*. В составлении настоящего тома принимали участие: *Д. Д. Благой, С. М. Брейтбург, Н. Н. Захаров-Менский*... [и др.]. [М. Госуд. акад. худож. наук]. 288 с. (Госуд. акад. худож. наук. [Труды... Социологическое отд-ние. Вып. I]). 2 000. 3 р. 25 к.

— *Юбилейная выставка «Искусство народов СССР». 1927*. Каталог Юбилейной выставки искусства народов СССР. организованной Государственной академией художественных наук совместно с федерацией писателей. III. Художественная литература. 14 с. 500. — Вступительный текст: *В. Львов-Рогачевский*.

Владиславлев И. В. Литература великого десятилетия. (1917—1927). Художественная литература. — Критика. — История литературы. — Литературная теория и методология. Т. I. М. - Л. Госуд. изд-во. 300 с. 3 000. 5 р.

Первый том охватывает лишь библиографию художественной литературы.

Государственное издательство РСФСР. *Редакционно-издательский сектор. Литературно-художественный отдел*. Пятилетний перспективный план издания классиков. 1928—1932. [М.] 92, [3] с. (Госуд. изд-во). 1 000. Бесплатно. [На правах рукописи].

Здобнов Н. В. Материалы для сибирского словаря писателей. (Пред-

---

[1] Исключены справочники, указанные по разделу «Personalia».

варительный список поэтов, беллетристов, драматургов и критиков)... М. [О-во изучения Урала, Сибири и Дальнего Востока]. 1927. [1928]. 61 с., [1] с. «Исправления и дополнения» на обл., [2] с. объявл. (О-во изучения Урала, Сибири и Дальнего Востока. Библиотечно-библиографич. секция). 300. Бесплатно.—[Оттиск из журн. «Северная Азия» 1927 г., кн. I, II, IV и VI].—Прилож. к журн. «Северная Азия».—На правах рукописи.

Гос. институт журналистики. Москва. История русской литературы. Программа и литература к лекциям проф. *И. Н. Кубикова*. М., Г. И. Ж. 1927. 12 с. (Госуд. инст-т журналистики...). 500. [Б. ц.]. — Перед. загл. «На правах рукописи».

Ленинградский коммунистический университет. *Библиотека*. Рекомендательные списки по художественной литературе, критике и мемуарам. Составлено Библиотекой Ленингр. Коммун. Ун-та. [Л.] ЛКУ. 40 с. (Ленингр. коммун. ун-т. [Б-ка]). 2 000. 15 к.

Ленинградский областной совет профессиональных союзов. *Культурно-просветительный отдел. Кабинет культработы*. Сводка № 4. Апрель—август 1928 г. книг, проработанных группой художественной литературы при Кабинете Культработы. ЛОСПС. Л. Культотд. ЛОСПС. 20 с. 1 000. [Б. ц.].

Маслов В. И. Оссиан в России. (Библиография). Л. Отд-ние гуманитарных наук Акад. наук в СССР. 65 с. (Труды Пушкинского дома Акад. наук СССР. Вып. L). 550. 1 р.—[Ред. издания акад. *С. Ф. Платонов*].

Межерова Л. и Нагибина А. Литературный отдел газеты «Восточное обозрение». (1882—1906). [Библиографические материалы]. Иркутск, Вост.-Сиб. отд. Госуд. русск. географич. о-ва. 32 с. 150. 50 к.—[Отдельн. оттиск из «Литературно-краеведческого сборника». Иркутск, 1928 г., с. 93—122].

Музей им. Ф. И. Тютчева. Муранове. *Выставка к 125-летию со дня рождения Тютчева. 1928*. Федор Иванович Тютчев. Каталог выставки к стодвадцатипятилетию со дня его рождения. 1803—1928. [М.] Моск. худож. изд-во. 44 с., [1] вклад. л. портр. (Музей им. Ф. И. Тютчева в Муранове). 500. 75 к.—[Составили *Н. И. Тютчев* и *О. В. Пигарева*].

Пиксанов Н. К. Областные культурные гнезда. Историко-краеведный семинар... Прилож.: Указатель словарей местных деятелей. М.-Л. Госуд. изд-во. 148 с. 3 000. 1 р. 60 к.

Введение в изучение. Темы для культурно-исторических краеведных работ. Систематическая библиография. Руководящие вопросники.

Писатели. Автобиографии и портреты современных русских прозаиков. Под ред. *Вл. Лидина*. Изд. 2-е, дополн. и исправл. М. Книгоизд-во «Современные проблемы» Н. А. Столляр. 395, [2] с., с портр., [3] с. объявл. 4 000. 2 р. 50 к., папка 30 к.

Библиография: «Библиография» в конце каждой автобиографии.

Розанов Ив. Н. Путеводитель по русской литературе XIX в. Составил... М. [«Работник Просвещения»]. 1927. 340 с. ([Б-ка народного учителя]). 8 000. [Б. ц.]—[Прилож. к №№ 10—12 журн. «Народный учитель»].

Томашевский Б. [В.]. Писатель и книга. Очерк текстологии. [Л.] «Прибой». 227, [3] с., [2] с. объявл. 3 000. 2 р. 25 к.

Библиография: «Библиография» (на 1 с.).

Что читать из художественной литературы. [Указатель]. Составлен коллективом библиотечных работников под общ. ред. Губ. бюро самообразования. Иваново-Вознесенск. 72 с., [1] с. «Оглавление» на обл. ([Губ. бюро самообразования при АПО Губкома ВКП(б)]). 1 000. 30 к.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

1. ОБЩИЕ ВОПРОСЫ. ТЕОРИЯ

Гос. Академия художественных наук. Москва. *Философское отделение. Комиссия по изучению философии искусства*. Искусство портрета. Сборник статей *Н. И. Жинкина, А. Г. Габричевского, В. В. Шапошникова*... [и др.]. Под ред. *А. Г. Габричевского*. [М.] 192, [4] с., [17] вклад. л. илл. (Госуд. акад. худож. наук. [Труды Госуд. акад. худож. наук. Философское отд-ние. Вып. 3]). 2 000. 3 р. 50 к.

Жинкин «Портретные формы», *Габричевский* «Портрет как проблема изображения», *Шапошников* «Портрет и его оригинал», *А. Г. Цирес* «Язык

портретного изображения», *П. М. Тарабукин* «Портрет как проблема стили».

Зивельчинская Л. Я. Опыт марксистского анализа истории эстетики. М. Изд-во Коммун. акад. 362, [2] с. (Коммун. акад. Секция литературы и искусств). 4 000. 2 р. 75 к., перепл. 25 к.

Библиография: «Литература» в тексте и в конце глав.— «Главнейшие пособия по истории эстетики» (на 1 с.).

Зумер В[с.] М. Семинарий по социологии искусства. (Из отчета *В. М. Зуммера* Восточному и Педагогическому ф-ту). Баку. 10 с. 100. [Б. ц.]— Отдельн. оттиск из т. III «Востоковедения», изд. Вост. фак. АГУ.

Искусство в СССР и задачи художников. Диспут с участием *В. М. Фриче, И. Маца, М. Гинзбурга*... и др. М. Изд-во Коммун. акад. 125, [1] с. (Коммун. акад. Секция литературы и искусства). 4 000. 80 к.

Вступит. слово *Фриче*. Доклад *Маца* «Положение современного искусства в СССР и задачи художников». Содоклады *Острецова* «О лозунге «искусство—массам», как идеологическом лозунге», *Куреллы* «О лозунге «пролетарское искусство», *Гинзбурга* «О задачах современной архитектуры», *А. Михайлова* «Кино и живопись. Выступление художников *Диего Ривера, Киселиса, Тихомирова, Богородского* и др., скульптора *Тивсиева*, архитектора *Мордвинова*. Заключительные слова *Михайлова* и *Маца*.

Новицкий П. И. Социология искусства. Программа курса. М. Вхутеин. [14] с. 700. [Б. ц.].

Пунин Н. Н. Новейшие течения в русском искусстве. I. Традиции новейшего русского искусства. Л. Госуд. русск. музей. 1927. 14 с. (Госуд. русск. музей. Худож. отд.). 3 000. 40 к.

Тоже: II. Предмет и культура. 1928. 16 с. 2 000. 35 к.

Пять искусств. Временник под ред. *И. В. Егорова*. Л. Высш. гос. курсы искусствоведения Инст-та истории искусств. 61, [1] с. 1 000. 50 к. (Для студенчества).

От редакции: Язык революции. *Лев Успенский*. Актер кино и театра. *А. Команда*. Массовые празднества деревни. *Викт. Ипатов*. Музыка в кино. *П. Вульфиус*. Опыт анализа [эстрады]. *Ис. Любинский*. Кино и театр. *С. Цимбал*. К психологии творчества Вагнера. *А. Будяковский*. Советский комический фильм. *Э. Арнольди*. Цирковой портрет. *А. Бартэн*. Впечатления: К восстановлению «Бориса Годунова». *Г. Благодатов*. «Gurre lieder» [Шенберга]. *В. Коукаль*. «Мавра» Стравинского. «Кружок новой музыки» при В. Г. К. П. В. К.

Топорков А. Технический быт и современное искусство. С 58 рис. в тексте. М.- Л. Госуд. изд-во. 258 с., с илл. 3 000. 2 р. 25 к.

Тугендхольд Я. [А.]. Живопись и зритель. (Опыт популярного изложения). С 33 илл. М.—Л. «Московский рабочий». 141 с., с илл., [3] с. объявл. (Путеводители по вопросам литературы и искусства). 4 000. 1 р. 15 к.

Библиография: «Литература по искусству» (на 4 с.).

Художник. Сборник по вопросам изобразительного искусства. 1917. [1]. Л. Акад. художеств. 80 с., с илл. и портр., [1] с. «Содержание» на обл. 1 000. 1 р. 20 к.

От редакции. *Э. Эссен*. Изобразительное искусство на пороге второго десятилетия. *П. Горбунов*. Культурная революция и задачи художественного образования. *Феод. Шмит*. Художественная культура в советской стране. Художественная жизнь Ленинграда: *И. Гурвич*. Итоги выставочного сезона. *Э. Голлербах*. Творческая гравюра. *М. Рославлев*. Декорирование Ленинграда в десятую годовщину Октябрьской революции. *Т. Чернышев*. Община Художников. *Я. Чахров*. Общество им. Куинджи. *Л. Неймарк*. Общество Художников-индивидуалистов. По мастерским художников: *Э. Голлербах*. У скульптора М. Манизера. Ушедшие: *П. Нерадовский*. Б. М. Кустодиев (1878—1927). Посмертная библиография о Б. М. Кустодиеве. Музейная жизнь: *П. Брусов*. Художественно-просветительная работа в Эрмитаже. *Н. Б.* Об охране и реставрации памятников искусства. *Г. Лукомский*. Как преобразованы европейские дворцы в музеи и как содержатся они. Жизнь Академии художеств: *А. Стрекавин*. Из недавнего прошлого. Библиография: Отзывы о новых книгах *В. Охочинского, Б. Чистякова, Э. Голлербаха, В. Самойлова, А. Бартошевича, Н. Русов*. О современной художественной критике.

Шмит Ф. И. Предмет и границы социологического искусствоведения.

2-е, значительно расширенное изд. Л. «Academia». 147 с. (Госуд. инст-т истории искусств). 2 100. 1 р.

2. ИСТОРИЯ.

Алепкеров А. По искусству Азербайджана. Баку. О-во обследования и изучения Азербайджана. 3 с., с илл. 150. [Б. ц.]—Отдельн. оттиск из «Известий О-ва обследования и изучения Азербайджана» № 5.

Андреев М. Орнамент горных таджиков верховьев Аму-Дарьи и киргизов Памира. Ташкент. 41 с., с илл. (О-во изучения Таджикистана и иранских народностей за его пределами).

Барсамов Н. Художники Феодосии. И. К. Айвазовский. Л. Ф. Лагорио. А. И. Фесслер. К. Ф. Богаевский. М. А. Волошин. М. П. Латри. Феодосия. 51, [1] с., с илл. (Госуд. галлерея Айвазовского и Археологич. музей). 2 000. [Б. ц.].

Бессонов С. В. Дом Исторического музея, бывш. Кологривовой, в гор. Калуге. Калуга. Госуд. областн. музей. [4], 31 с., с план., [8] вклад. л. илл. (Классицизм в калужск. гражданском зодчестве. I). 1 000. 80 к.

Библиография: «Литература» (12 назв.).

— Калужский деревянный ампир. Коллектив науч. работников при Г. О. Рабпроса. 30 с., с илл., [2] с. объявл., [10] вклад. л. илл. и черт. (*Бессонов, С. В.* Классицизм в калужском гражданском зодчестве. II). 600. 1 р.

Бенуа Александр [Н.] Возникновение «Мира искусств». Л. Ком-т популяризации худож. изд. при Госуд. акад. истории материальной культуры. 57 с., с заставками, [2] с. объявл. (Из прошлого русского искусства). 1 500. 1 р. 40 к.

Виноградов К. [Я.] Музей-усадьба «Останкино». Дворец-театр. Краткий путеводитель. Составил... М. Музей. 47 с., с илл. (Музейный п/отд. «МОНО»). 5 000. 20 к.

Вопросы реставрации. II. Сборник Центральных государственных реставрационных мастерских. М. Центр. госуд. реставрационные мастерские. 283, [2] с., с илл. и план., [1] вклад. л. красоч. илл. 2 400. 15 р.—[Худож. редакция *Игоря Грабаря*].

Игорь Грабарь. «Мадонна del Popolo» Рафаэля и Мадонна с покрывалом из Нижнего Тагила. *А. Анисимов*. Домонгольский период древнерусской живописи. *Н. Репников*. Предварительное сообщение о раскрытии памятников древней живописи в Старой Ладоге. *В. Яковлев*. Реставрация картины Яна Мостарта «Ecce Homo». *Б. Засыпкин*. Архитектурные памятники Средней Азии. Проблемы исследования и реставрации.

Дмитриенко Р. П. Народное творчество Японии. Миниатюрная скульптура. Нетцке, маски, тсубы. М. [Музей вост. культуры]. 32 с. с илл. (Музей вост. культуры. Отд. Дальнего Востока). 500. 50 к.

Жидков Г. В. Московская живопись середины XIV века. М. РАНИОН. 142, [2] с., [2] вклад. л. илл. ([Росс. ассоциация науч.-исследоват. инст-тов общественных наук. Инст-т археологии и искусствознания]). 500. 2 р. 50 к. В перепл.-папке.

Библиография: указания литературы в «Примечаниях» (на 16 с.).

Зарембский А. [А.] Народное искусство подольских украинцев. Л. Госуд. русск. музей. 48 с., с илл. (Госуд. русск. музей. Этнографич. отд.) 1 500. 65 к.

Згура В. В. Коломенское. Очерк художественной истории и памятников. М.О.И. Р.У. 74 с., с илл., [3] вклад. л. илл. и план. 700. 65 к.

Редакция и дополнение: «Коломенское-музей». *М. А. Ильин*.—Библиография: «Важнейшая литература» (7 назв.).

— Проблемы и памятники, связанные с В. И. Баженовым. М. [Друзья В. В. Згура]. 164, [2] с., [10] вклад. л. илл. 300. 2 р. 50 к. В перепл.-папке.

Библиография: указания печатных трудов В. В. Згура в предисловии «От издателей» (на 1 с.).—«Историографическое введение в изучение Баженова» (на 19 с.).

Зуммер В [с.] М. Итоги и перспективы живописного экспрессионизма. [Баку]. 6 с.—Отдельн. оттиск из т. XIII «Известий» педаг. фак. АГУ.

— Книга Боткина как материал для биографии Ал. Иванова. Харків. 15 с. (Мистецтвознавство. Збірник 1-й. Харківської секції науково-дослідчої кафедри мистецтвознавства. Додаток материали). 700. [Б. ц.].

Каргер М. К. Успенский собор Свияжского монастыря как архитектурный памятник. (Из истории культурно-художественных взаимоотношений Пскова и Москвы). Казань. 22 с., с илл., [2]вклад. л.илл. 150. [Б. ц.].—[Отдельн. оттиск из изд. «Материалы

по охране, ремонту и реставрации памятников ТССР», вып. II).

Карпов П. И. Бытовое эмоциональное творчество в древнерусском искусстве. М. [Госуд. истор. музей]. 112, [2] с., 14 вклад. лист. илл. (Госуд. историч. музей). 1 200. 1 р. 50 к.

Кожин Н. А. Русская провинциальная архитектура. К выставке ИЗО Г. И. И. И., организованной при участии Центрархива, Русск. музея, Нижегородск., Ярославск. и Ростовск. музеев. Л. «Academia». 32 с., с илл. (Госуд. инст-т истории искусств). 750. 40 к. — Послесловие: *Е. А. Шульц*.

Комитет популяризации художественных изданий. Ленинград. За тридцать лет 1896—1926. Л. 57 с., с заставками и концовками. (Ком-т популяризации худож. изд.). 300. 1 р.

«За тридцать лет». *Ив. Степанов*.— «Библиография» [изданий Ком-та]. *Ф. Н.*

Кубе А. Н. Лиможские расписные эмали. Л. Ком-т популяризации худож. изданий при Госуд. акад. истории материальной культуры. 1927. 42, [2] с., с илл., [4] с. объявл. (Госуд. эрмитаж. Прикладное искусство). 3000. 75 к.

Библиография: «Библиография» (8 назв.).

Лагута Н. Д. Забытый художник. Руфин Гаврилович Судковский. Николаев, Автор. 40 с., с портр., [4] с., с илл. 500.

Библиография: «Материалы для характеристики творчества Р. Г. Судковского» (на 2 с.)

Лебедев А. В. Русская живопись в XVIII веке. Л. Ком-т популяризации худож. изд. при Госуд. акад. истории материальной культуры. 66, [3] с., с илл., [3] с. объявл. (Госуд. Третьяковская галлерея). 3 000. 80 к.

Липгарт Э. К. Леонардо да Винчи и его школа. Л. Ком-т популяризации худож. изданий при Госуд. акад. истории материальной культуры. 41 с. с илл.,[5] с. объявл., [1] вклад. л. красочн. илл. (Госуд. эрмитаж. Картинная галлерея). 3 000. 75 к.

Мещанинов И. И. Доисторическая крашеная керамика Китая. Баку. О-во обследования и изучения Азербайджана. 1927. 5 с. 150. [Б. ц.]— Отдельн. оттиск из «Известий О-ва обследования и изучения Азербайджана» № 5.

Мещанинов И. И. и Зуммер В [с.] М. Новая книга об Анау. Баку. О-во обследования и изучения Азербайджана. 1927. 9 с. 150. [Б. ц.]— Отдельн. оттиск из «Известий О-ва обследования и изучения Азербайджана» № 5.

Московский госуд. университет, 1-й. *Этнографо-археологический музей*. Материалы по истории русского искусства. Под ред. проф. *А. И. Некрасова*. Вып. I. Искусство XVI века. М. Изд-во 1-го Моск. госуд. ун-та. 20 с., VI л. илл. и план. (1 Моск. госуд. ун-т. Этнологич. фак-т. Этнографо-археологич. музей). 1 000. 30 к.

Предисловие редактора. От авторов. *М. А. Ильин*. Собор Рождественского монастыря в Москве. *Его же*. Успенский собор в Дмитрове. *П. Б. Юргенсон*. Церковь Иоанна Предтечи что под Бором в Москве. *Его же*. Церковь Рождества Богородицы на Возмище в Волоколамске. *Его же*. Собор Никитского монастыря в Москве.

Библиография: «Литература» в конце статей.

— Вып. II. Искусство XVIII века. 16 с., VIII л. илл. и план., [1] с. «Содержание» на обл. 1 000. 30 к.

Предисловие. Проф. *А. Некрасов*. Рельеф слоновой кости села Степановского. (Церковь с. Степановского, Бронницк. у., Моск. губ.). *П. Б. Юргенсон*. Вяземская скульптура. [Церковь Воскресения в н. Вязьме]. *Е. М. Томиловская*. Надвратная церковь Лаврентьевского монастыря (Калуга). *А. И. Некрасов*. Дворец Grünhof близь Митавы. *А. И. Некрасов*. Усадьб Кривякино (Бронницк. у., 2 кил. от ст. Воскресенска Казанск. ж. д.). *М. А. Ильин*. Спас-Косицы (Вышгородск. вол., Можайского у.). *М. А. Ильин*.—Библиография: «Литература» в конце статей.

Научно-исследовательский институт археологии и искусствознания. Москва. *Секция искусствознания*. Труды Секции искусствознания. II. М. [РАНИОН]. 222 с., с илл., черт. и план., [11] вклад. л. илл. (Росс. ассоциация научн.-исследоват. инст-тов. общественных наук. Инст-т Археологии и искусствознания). 1600. 3 р. 25 к.

А. А. Сидоров. Предисловие. *Он же*. Искусствознание за 10 лет в СССР. *В. Е. Гиацинтов*. О принципе стиля. *А. Г. Габричевский*. Поверхность и плоскость. *Ш. М. Розенталь*. Объект в скульптуре. *Н. А. Щербаков*. Неопубликованное науч-

ное наследие проф. Вл. К. Мальмберга. *В. Д. Блаватский.* Чернофигурный киаф Гос. Музея изящных искусств. *М. М. Кобылина.* Архаические маски Гос. Музея изящных искусств. *Л. П. Харко.* Античная женская головка в Останкинском музее. *А. И. Анисимов.* История Владимирской иконы в свете реставрации. *М. В. Алпатов.* Царьградские миниатюры Апостола 1072 г. Университетской библиотеки Москвы. *Г. В. Жидков.* Живопись Новгорода, Пскова и Москвы на рубеже XV и XVI вв. *Н. И. Брунов.* Памятник русского зодчества XVI в. *А. С. Стрелков.* Кассетированные потолки в Кызыле близ Кучи. *М. И. Фабрикант.* К вопросу о фламандском «псевдопейзаже». *А. А. Сидоров.* Гравер Жан Буланже и его портрет Луи Барбедора. *А. Н. Греч.* Портрет атамана Алексея Краснощекова, работы А. П. Антропова. *В. В. Згура.* К вопросу о творчестве Баженова. *А. И. Некрасов.* К вопросу о стиле картины Иванова «Явление Христа народу». *Н. В. Яворская.* Декоративная живопись Делакруа в капелле S. S. Anges в ц. S.-Sulpice. *А. В. Бакушинский.* Формальное разрешение мотива «шествия» у Серова. *Г. В. Жидков.* В. В. Згура.—Обзор. деятельности Секции искусствознания за 1925/26 и 1926/27 (по 1-е июня) академ. года.—Таблицы I—XXII.

— III. 136 с., с илл., [6] вклад. л. илл. 1 700. 2 р. 25 к.

А. И. Некрасов. Данное и мыслимое в пространственных искусствах с точки зрения восприятия пространства. *М. И. Фабрикант.* К вопросу периодизации в истории искусств. *Вл. Мальмберг.* Описание четырех древнегреческих расписных ваз. *С. В. Разумовская.* Мраморная портретная голова Александра Великого в Гос. Музее изящных искусств. *Н. А. Щербаков.* Мраморная группа Асклепия, Гигиеи и сновидения. *Б. П. Денике.* Резная штуковая стенная декорация в Термезе. *Г. В. Жидков.* К истории новгородской живописи второй пол. XIV в. *Н. И. Романов.* Фрески в ц. S. Maria Novella. Декоративно-идеальный стиль. *В. А. Сидоров.* «Портрет Мольера» Энгра из собрания Музея изящных искусств. *А. А. Сидоров.* Неизданный этюд Венецианова.—Обзор деятельности Секции искусствознания. Н.-и. И. А. и И. за время с 1 июня 1927 г. по 1 янв. 1928 г.

Общество изучения русской усадьбы. Москва. Сборник Общества изучения русской усадьбы. [М. О-во изуч. русск. усадьбы]. 1927. Вып. 6—8. [Памяти В. В. Згура].

В. В. Згура. [От редакции]. В. В. Згура в «русской усадьбе». *А. Греч.* В. В. Згура как историк архитектуры. *Н. Брунов.* В. В. Згура. *П. Дульский.* В. В. Згура как педагог. *А. Григорьев.* Список печатных работ В. В. Згура. *Г. В. Жидков* (на 4 с.). Храм-мавзолей в селе Суханове [Подольск. у. Моск. губ.]. К истории русского ампира. *В. В. Згура.* Усадьба Рождествено [Моск. у.]. *В. В. Згура.*—Хроника.

— 1928. Вып. 4. (25—32) с., с илл. 450. [Б. ц.]—Без тит. л. и обложки.

Музыка архитектуры. *В. Згура.* Усадьба Рай [близ Смоленска]. *А. Устинов.* По поводу выставки «Крепостной театр» [в Гос. театр. музее им. А. Бахрушина]. *В. С. Арсеньев.* Хроника.

— 1928. Вып. 5—6. (33—48) с., с илл. 450. [Б. ц.]—Без тит. л. и обл.

Усадьбы Годуновых. К композиции масс московских храмов конца XVI в. *М. А. Ильин.* Галлерея 1678 г. в Измайлове. *Н. Брунов.* Усадьба Полтево. Проф. *А. Некрасов.* Усадьба Таболово. *А. Григорьев.*

— 1929. Вып. 7—8. (49—64) с., с илл.

Палаты Строгановых в Сольвычегодске. *М. Лаговский.* Четырехскатное покрытие 1620 г. [церкви] Николы Надеина в Ярославле. *Н. Брунов.* Усадьба сельца Стоянова и ее принадлежность В. И. Баженову. *В. В. Чердынцев.* Марьинка—Бутурлина. *М. А. Ильин.* Усадьба Вишенки. *М. Вайнштейн.* Об авторе бюста М. Р. Паниной. *В. Мамуровский.*—Хроника.

— *Картографическая комиссия.* Памятники усадебного искусства. I. Московский уезд. М. ОИРУ. 106 с., с илл. и план., [1] вклад. л. карт. (Труды Картографич. комиссии О-ва изучения русск. усадьбы). 1 000. 1 р. 25 к.

Библиография: указания литературы в тексте.

Олсуфьев Ю. А. Структура пробелов. Историко-иконологический этюд по памятникам собрания б. Троице-Сергиевской лавры. [Сергиево]. Госуд. Сергиевск. историко-худож. музей. 32 с., [10] вклад. л. илл. 300. 1 р. 50 к.

Порфиридов Н. Г. Новые открытия в области памятников древ-

ней живописи в Новгороде. (1918—1928). Новгород. [Новгород. о-во любителей древности]. 10 с., [2] вклад. л. илл. 200. 15 к.—Без тит. л. Описано по обл.—[Отдельн. оттиск из «Сборника о-ва любителей древности» IX].

Библиография: указания литературы в «Примечаниях» (на 3 с.).

Problemes de restauration. Deuxième recuèil des travaux des Ateliers centraux de l'état pour la conservation et la restauration des monuments d'art. Résumé des articles. Moscou. Ateliers centraux de l'état pour la conservation et la restauration des monuments d'art. 22 с. 500. [Б. ц.].

Restaurationsfragen. Mitteilungen der Centralen staatlichen Restauration swerkstätten. Heft II. Kurze inhaltsangabe der Aufsätze Moskau. Centrale staatliche Restaurationswerkstätte[n]. 23 с. 500. [Б. ц.].

Сверкунов И. К вопросу об эволюции строительства дацанов. [Иркутск]. 3 с., 4 вклад. л. илл. 200. [Б. ц.]—Без тит. л. и обл.—[Отдельн. оттиск из Бурятоведческого сборника ВСОРГО, вып. 3—4, с. 80—82].

Саратовский, госуд. областной музей. Зубриловка (бывш. усадьба Прозоровских-Голицыных). [Саратов]. 7 с., с илл. (Саратовск. гос. област. музей. № 13). 1 000. [Б. ц.]—Без тит. л. и обл.—В конце текста—*А.* и *В. Леонтьевы.*

Семенов А. И. Новгородские и псковские литейщики XVI—XVII вв. Новгород. [Новгор. о-во любителей древности]. 8 с., с илл. 200. 10 к.—[Отдельн. оттиск из «Сборника Новгородск. о-ва любителей древности.» IX].

— Памятник тысячелетию самодержавного гнета. [Новгород. Окрмузей Политпросвета. 16 с. (Новгородск. музеи и памятники. Вып. III). 900. 10 к.—Без тит. л. Описано по обл.

Сергеев А. Екатерининский корпус Монплезира. Путеводитель. [Петергофск. дворцы-музеи]. 40 с. 5 000. [Б. ц.].

Серебренников Н. Н. Пермская деревянная скульптура. Материалы предварительного изучения и опись. С карт. и 60 илл. Пермь. [Пермский гос. обл. музей]. 213 с., с илл., [1] с. объявл., [1] вклад. л., карт. (Пермск. госуд. област. музей. Худож. галлерея). 1 000. 3 р.

Библиография: указания использованной литературы в примечаниях (на 3 с.).

Старина и искусство. Сборник статей. Вып. I. [Л.] О-во «Старый Петербург». 80 с., с илл., [1] отдельн. вклад. л. илл. 500 экз., из них 100 нумерованных. 1 р. 25 к.

Растрелли и Деламот. Из истории постройки Гостиного двора. *В. Н. Нечаев.* Черновая статья архитектора В. П. Стасова о Смольном соборе. *А. А. Платонов.* «Петровская» мебель. (Стиль Чиппендель). *В. Я. Курбатов.* Существуют ли изделия казенной фаянсовой фабрики? *М. В. Фармаковский.* По поводу одной марки фарфора. [А.В.С. = Авг. Викт. Сабанина]. *А. А. Платонов.* Водевильные тени. (1838 г.). [Письмо Д. Т. Ленского (Воробьева) к П. А. Каратыгину]. *М. Д. Беляев.* Дом Муравьевых на Фонтанке. *А. Г. Яцевич.* Судьба Среднерогатского дворца. *А. П.*

Стина А. П. Музей-усадьба Кусково. Краткий путеводитель. Составил... М. Музей Кусково. 22 с., с илл. (Музейный п/отд. «МОНО»). 3 000. 15 к.

Столпянский П. Н. Старый Петербург и Общество поощрения художеств. Л. Ком-т популяризации худож. изд. 77, [5] с., с илл. и портр., [1] вклад. л. красочн. портр. 1 000. 2 р. 50 к.

Суслов А. [В.] Зимний дворец. (1754—1927 г.). Исторический очерк. Л. Ком-т популяризации худож. изд. при Госуд. акад. истории материальной культуры. 64 с., с илл. и план. (Госуд. эрмитаж). 3 000. 75 к.

Татарская АССР. *Народный комиссариат просвещения. Академический центр. Отдел по делам музеев и охраны памятников искусства, старины и природы.* Архитектор Михаил Петрович Коринфский. 1788—1851. [Сборник статей]. Казань. 42 с., с илл., [1] вклад. л. портр. (Отд. по делам музеев и охраны памятников ТССР). 400. [Б. ц.].

Библиография: «Краткая библиография» (на 3 с.). *П. К.*

Торопов С. А. Архангельское. Очерк... М. Упр-ние музеями-усадьбами и музеями-монастырями Главнауки НКП. 57 с., с илл., [1] с. объявл. (Упр-ние музеями-усадьбами и музеями-монастырями Главнауки НКП). 1 000. 40 к.

Трофицкий В. И. Словарь московских мастеров золотого, серебряного и алмазного дела XVII века. Вып. I. Издан под наблюдением *А. В. Орешникова.* Л. «Academia». 71 с. (Госуд. оружейная палата). 1 000. 1 р. 25 к.

Тройницкий С. Н. Европейский фарфор. Л. Ком-т популяризации худож. изданий при Госуд. акад. истории материальной культуры. 32 с., с илл. (Госуд. эрмитаж. Прикладное искусство). 3 000. 40 к.

— Русские фарфоровые фигуры. Л. Ком-т популяризации худож. изданий при Госуд. акад. истории материальной культуры. 26 с., с илл., [4] с. объявл. (Госуд. Эрмитаж. Прикладное искусство). 3 000 40 к.

— Русский фарфор. Л. Ком-т популяризации худож. изданий при Госуд. акад. истории материальной культуры. 26 с., с илл., [4] с. объявл. (Госуд. Эрмитаж. Прикладное искусство). 3 000. 40 к.

Хозеров И. М. К исследованию конструкции Спасского храма в Полоцке. Смоленск. [Автор]. 21 с., с черт. 325. 30 к.

Форш Ольга [Д.] и Яремич С. П. Павел Петрович Чистяков. Л. Ком-т популяризации худож. изд. при Госуд. акад. истории материальной культуры. 76, [3] с., [2] вклад. л. илл. и портр. 1 000. 3 р. 50 к.

[Список работ П. П. Чистякова составлен *Верой Павловной Чистяковой*].

Шеманский А. [и] Гейченко С. Петергофский нижний дворец (б. дача Николая II). [Л. Экскурсбаза ЛОНО]. 1929. 19 с., с илл., [1] с. объявл. (Экскурсионно-лекторская база ЛОНО. Упр-ние петергофск. дворцов-музеев. [В помощь экскурсанту и туристу]). 4 000. 10 к.

Библиография: «После экскурсии рекомендуется прочесть» (4 назв.).

Щербаков Н. А. и Свирин А. Н. К вопросу о творчестве Андрея Рублева. [Сергиев]. Госуд. Сергиевск. историко-худож. музей. 20 с., с илл., III вклад. л. илл. 200. 50 к.

[Изложение конспективное на правах рукописи].

Яхонтов С. Д. Красные изразцы в собраниях Рязанского областного музея. Рязань. [Рязанск. госуд. област.музей]. 1927. 11 с., [2] вклад. л. илл. (Рязанск. госуд. област. музей. Исследования и материалы. Вып. I). 500. [Б. ц.].

3. СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ

а) ЖИВОПИСЬ. СКУЛЬПТУРА

А. А. Лаппо-Данилевский. [1898—1920]. Текст *К. С. Петрова-Водкина, Бениты Эссен, Я. Чахарова и П. Лошкарева*. 6 воспроизведений. Л. [Община художников]. 27, [1] с., с илл., [1] вклад. л. портр. (Община художников). 500. 75 к.

Ассоциация художников революционных республик. *Секретариат. Информационное бюро*. Бюллетень Информационного бюро Секретариата АХРРа... 25 марта 1928 г. [М.] 3, [38] с. 100. [Б. ц.]—Без тит. л. Описано по обл.—Перед загл.: «Специальный посвященный 10-й выставке АХРР».—Напечатано на пишущей машине и стеклографировано.

Голлербах Э. [Ф.] А. Я. Головин. Жизнь и творчество. Л. Акад. художеств. 90, [3] с., с илл. и портр., [4] с. объявл. 1 050. 1 р. 25 к.

— и Янковский М. М. П. Бобышов. Живопись и театр. Л. Акад. художеств. 72, [2] с., с илл. и портр. [5] с. объявл. 1 100. 1 р. 25 к.

Община художников. Ленинград. Община художников. [Информационный листок]. 1928. Май. Л. [Община художников]. 6 с., с илл. и портр. 500. Бесплатно.

Библиография: «Печать об изобразительном искусстве и о художниках» (на 2 с.).

Пунин Н. [Н.] Владимир Васильевич Лебедев. Л. Ком-т популяризации худож. изд. при Госуд. акад. истории материальной культуры. 32, [4] с., с илл., [27] вклад. л. илл. 1 000. 7 р.

Русский музей. Ленинград. *Художественный отдел. Выставка произведений В. Лебедева. 1928.* В. Лебедев. [Каталог выставки произведений за 1920—28 гг. с вступит. текстом]. Л. Госуд. русск. музей. 71 с., с илл. (Госуд. русск. музей. Худож. отд.). 1 500. 1 р.

Авторы: статей—*П. И. Нередовский, Н. Н. Пунин*; каталога —*В. Н. Аникиева*.

Тугендхольд Я. [А.]. Художественная культура Запада. Сборник статей. М. - Л. Госуд. изд-во. 191 с., с илл. 3 000. 4 р.

Оноре Домье. Художники-современники (Стейнлен, Мазереель, К. Кольвиц). Германское искусство послевоенной эпохи (экспрессионизм, дадаизм). Клод Монэ. Современные течения французской живописи (эволюция кубизма, неоклассицизма). Плакат на Западе. Стиль нашего времени (о всемирной худож.-пром. выставке 1925 г. в Париже).

Центральный музей Татарской АССР. Казань. Анна Петровна Остроумова-Лебедева. [Каталог выставки гравюр]. Казань. [Центр. музей ТССР]. 30, [2] с., с илл., [2] вклад. л. илл. и портр. 350. [Б.ц.] — Вступит. очерк: *П. Корнилов*.

б) АРХИТЕКТУРА

Лопатин П. И. Город будущего. М. ЦК Союза текстильщиков. 31 с., с илл. 120 000. [Б. ц.]—Прилож. к «Голосу текстилей».

Московское архитектурное общество. Ежегодник Московского архитектурного о-ва. № 5. 1928. (Юбилейный выпуск). [М. Моск. архитектурное о-во]. VII с. объявл., 135 [4] с., с илл., черт. и план. 2 000. 10 р. — [Отв. ред. *Г. В. Бархин*]. — Текст на русск. и немецк. яз.

Общество архитекторов-художников. Ленинград. Ежегодник общества архитекторов-художников. Вып. 12. 1927. Л. О-во архитекторов-художников. 208, [3] с. илл., портр. и план. в 2 краски, [8] с. объявл. 1 750. 15 р. — [Ред. ком.: *А. Е. Белогруд, В. А. Волошинов, А. И. Дмитриев*... и др.].

Союз рабочих водного транспорта СССР. *Центральная комиссия содействия жилищному строительству*. Проекты типовых жилых зданий. [М. ЦК раб. вод. транспорта]. [1] л. текста, [10] л. план. (Центр. комиссия содействия жилищному строительству на водном транспорте при Центр. ком-те водников). 250. 15 р. В перепл.-папке. — Без тит. л. Описано по обл.

Союз рабочих металлистов СССР. *Центральный комитет*. Клубы металлистов. Проекты [типовые и утвержденные к постройке в 1928 г.]. [М.] Центр. ком-т Всесоюзного союза рабочих металлистов. 85, [1] с., с илл., черт. и план. 3 000. 3 р. — Предисловие: *М. Романов*.

Судейкин Григ. [М.]. Альбом проектов зимних дач, изб (без служб), особняков, небольших домов для одной семьи, рабочих, городских, провинциальных и кооперативных домов из дерева и кирпича. 200 черт. и рис. [М.] Автор. XXII, 48 л., с илл., черт. и план. (49—50) с. 4 600. 5 р.

Суханов И. П. Типовой проект районной избы-читальни, составленный губ. инж-ром *И. П. Сухановым*. [Ульяновск]. Ульян. губ. плановая комиссия. [7] с. текста, 5 л. илл., черт. и план. 2 000. [Б. ц.] — Без тит. л. Описано по обл.

Центральная секция рабочей кооперации. *Организационный отдел*. Типы лавок. Альбом конкурсных проектов продуктовых и универсальных магазинов. Для рабочегородских потреб. об-в. М. Центросоюз. 136 с., с илл., черт. и план. 1 500. 2 р. — [Составлен консультантом Орготдела Церабсекции *С. Б. Эдельманом*].

в) РИСУНКИ, ГРАФИКА, ГРАВЮРА, ЛИТОГРАФИЯ, ОФОРТ

Ассоциация художников революции. Плакаты АХР к XI годовщине Октябрьской революции. Под общ. ред. *К. А. Мальцева*. [М.] Изд-во Ассоциации художников революции. 14 с. 4 000. [Б. ц.].

Библиография: «Литература» в конце каждого плаката.

Воинов Всеволод [В.] Выставка рисунков В. В. Лебедева. [Обзор выставки]. Л. Ком-т популяризации худож. изд. при Гос. акад. истории материальной культуры. 8 с., с илл. (Культотд. Ленингр. област. сов. проф. союзов). 1 500. 10 к.

Голлербах Э. [Ф.] Графика М. А. Кирнарского. [Л.] «Время». 71 с., с красочн. илл. 1 000. 2 р.

Библиография: «Библиография» (на 2 с.).

Гравюра на дереве. Сборник второй. [Л.] Ком-т популяризации худож. изд. при Госуд. акад. истории материальной культуры. 32 с., с илл., [1] отдельн. вклад. л. илл. 600. 1 р. 50 к.

Всев. Воинов. Кустодиев-гравер. Его же. Список гравюр Б. Кустодиева [на 4 с.]. *М. Д., П. Эттингер* и *О.* Заметки о книгах. [Рецензии] (на 3 с.). *Н. Б.* и *П. Э.* Хроника. *М. Кузнецов*. Материалы для библиографии русских изданий с гравюрами. [Книги за 1-ую пол. 1927 г.] (на 2 с.). *Н. Ф.* Гравированные книжные знаки. [Список их на 1 с.].

— Сборник 3. 30 с., с илл., [1] отдельн. вклад. л. илл. в 2 краски. 600. 1 р. 50 к.

М. В. Доброклонский. А. П. Остроумова-Лебедева. *Всев. Воинов*. Проблема черного и белого штриха. *А. Konvenski*. Гравюра в Норвегии. *М. Д., П. Эттингер* и *Е. Л.* Заметки о книгах. [Рецензии] (на 6 с.). *Н. Б.* и *П. Э.* Хроника. *М. Кузнецов*. Материалы для библиографии русских

изданий с гравюрами. [Книга за 2-ую пол. 1927 г.; на 2 с.]. *Н. Ф.* Гравированные книжные знаки. [Список их на 1 с.].

Иоффе И. [И.] и Голлербах Э. [Ф.] С. Юдовин. Гравюры на дереве. Текст... Л. [С. Б. Юдовин]. 47 с., с илл. 1 200 экз., из них 50 нумерованных с добавочной гравюрой. 1 р. 75 к.

Мастера современной гравюры и графики. Сборник материалов. Редакция [и предисл.] *Вяч. Полонского*. Статьи *В. Адарюкова, М. Бабенчикова, Е. Данько* [и др.]. М.-Л.Госуд. изд-во. XIX, 415 с., с илл. и портр., [1] вклад. л. красочн. илл. 2 000. 8 р.

Статьи из журн. «Печать и революция», посвященные творчеству графиков: Остроумовой - Лебедевой, Кругликовой, Добужинского, Чехонина, Нарбута, Кордовского, Шиллинговского, Митрохина, Анненкова, Павлова, Доброва, Нивинского, Фаворского, Кравченко, Ватагина, Штеренберга и др. — «Московская школа графики». — Библиография современной русск. гравюры и графики (1918—1927 гг.).

Поспелова Н. П. и Соболев Д. Г. Гравюра на линолеуме в школе и клубе. Под ред. и с предисл. проф. *А. В. Бакушинского*. [М.] ГАХН. 32 с., с илл. (Кабинет по изучению примитивных искусств и детского творчества ГАХН. 2 000. 70 к.

Соколов Василий [И.] Уголки города Сергиева. Линогравюры. Вступ. статья *И. В.* Сергиев. АХР., [11] с., 12 отдельн. л. красочн. илл. 325. 75 к. В папке.

Гос. Третьяковская галлерея. Москва. Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции. Каталог приобретений галлереи. 1917—1927. С вводной статьей *А. В. Бакушинского* и краткими биографиями художников. М. Госуд. Третьяковская галлерея. 79 с., [8] вклад. л. илл. (Госуд. Третьяковская галлерея). 1 000. 1 р. 25 к.

Центральный музей Татарской АССР. Казань. Андрей Дмитриевич Гончаров. [Каталог выставки гравюр и рисунков]. Казань. [Центр. музей ТССР]. 30 с., с илл., [1] вклад. л., портр. 350. [Б. ц.] — Вступительный текст: *Л. Р. Варшавский*.

— Николай Иванович Пискарев. [Очерки творчества и список работ]. Казань. [Центр. музей ТССР]. 30, [2] с., с илл., [2] вклад. л. илл. и портр. 350. 50 к.

В. Я. Адарюков. Очерк о жизни и творчестве Н. И. Пискарева. *П. Дульский*. Акварели Н. И. Пискарева.—Список работ (на 4 с.). *В. Адарюков*. Библиография (на 25 назв.).

г) ПРОИЗВОДСТВЕННОЕ И КУСТАРНОЕ ИСКУССТВО

Камкин П. А. Резьба по кости на Севере. Холмогорские кустари. [Архангельск]. Арх. губ. отд. местн. хоз-ва. 1927. 38 с., [15] вклад. л. илл. и портр. 500. [Б. ц.].

Библиография: Указания использованной литературы в «Предисловии» (6 назв.).

Кверфельдт Э. К. Приемы художественной обработки дерева. Л. О-во поощрений художеств. 56, [3] с., с илл. и план. ,[1] с. объявл. (Музей о-ва поощрения художеств). 2 000. 75 к.

Дополнение: «Краткий путеводитель по отделу обработки дерева Музея прикладного искусства имени Д. В. Григоровича». *Г. Преснов*.

Хороших П. П. Орнамент северных бурят. Вып. 2. Узоры на шитых работах. Иркутск. 1927. 9. с., 22 л. илл. (Бурят.-Монгольск. секции Вост.-Сиб. отд. Госуд. русск. географич. о-ва). 250. 50 к. — [Отдельн. оттиск из Бурятоведческого сборника ВСОРГО, вып. 3—4, стр. 83—89].

4. МАССОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РАБОТА

Всесоюзное совещание по художественной работе среди молодежи. 1-е. Москва. 1928. Комсомол на фронт искусства! Материалы Первого всесоюзного совещания по художественной работе среди молодежи. Сборник под ред. тт. *Пельше, Тараканова* и *Чичерова*. [М.] Теа-кино-печать. 1929. 145, [2] с., [1] с. объявл. (Главискусство и ЦК ВЛКСМ). 4 000. 1 р. 25 к.

Доклад *Луначарского* «Искусство, молодежь и задачи художественной работы среди молодежи». Доклады и заключит. слово по ним *Адамовича* («Ленинградский опыт работы»), *Виленского* («Художественная работа среди украинской молодежи»), *Тараканова* («О предстоящих задачах художественной работы»). Прения. Резолюции о художественной работе комсомольских организаций. О худо-

жественной работе в деревне. Комсомольская ячейка и кинофикация деревни.

За оборону СССР. [Альбом проектов украшений клубов и изб-читален]. Под ред. Худож. отд. Главполитпросвета. М. Изд-во АХР. 48 с., с илл. в 2 краски. 10 000. 1 р. 50 к.

Библиография: «Библиография» (на 1 с.).

Лабунская Г. [В.] и Эйснер А. С чем и как выходить на улицу. Оформление демонстрации. М. «Работник просвещения». 48 с., с илл., [1] с. «Содержание» на обл. (Сам себе мастер. Прикладная наука и техника. Под ред. *А. У. Зеленко*. № 43—44). 5 000. 30 к.

Библиография: «Какие книжки помогут в работе» (5 назв.).

Гос. Русский музей. Ленинград. Художественный отдел. Искусство рабочих. Кружки ИЗО рабочих клубов Ленинграда и мастерские ИЗО Облполитпросвета при ДПР им. Герцена. Л. Госуд. русск. музей. 72 с., с илл. (Худ. отд. Госуд. русск. музея). 3 000. 30 к.

МУЗЫКА

1. ОБЩИЕ ВОПРОСЫ. ТЕОРИЯ. ПОСОБИЯ И РУКОВОДСТВА

Акимов П. В. Введение в полифонию на основе энергетических учений (Ernst Kurth). Л. «Academia», 58 с., с нотными илл. (Ленингр. госуд. консерватория). 1 100. 90 к.

Алчевский Гр. [А.] Таблицы дыхания для певцов [и их применение к развитию основных качеств голоса]. С прилож. пояснительной брошюры. М. Музыкальный сектор Госуд. изд-ва. 77 отдельн. л. табл., 13 с. отдельно сброширов. объяснительного текста. 500. 1 р. — Без тит. л. Описано по обертке. — Текст таблиц параллельный — на русск. и немецк. яз.

Глейх Фердинанд. Руководство к инструментовке или правила к изучению всех употребляемых в оркестре инструментов. Сочинение... Перев. с немецк. *В. М...* 5-е исправл. и пересмотр. изд. М. Госуд. изд-во. Музыкальный сектор. VI, 62 с., с нотами. 1 000. 1 р.

Загорный Н. Н. Фортепианная игра как вспомогательный в музыкальном образовании предмет. (Опыт методического обоснования общего курса игры на фортепиано). Л. «Academia». 58с. ([Ленингр. госуд. консерватория]). 1 100. 60 к.

Казбирюк А. Ф. Популярное изложение основных начал музыкальной теории, приспособленное к самообучению. Киев. Киевское музыкальное предприятие. [1927]. 114, II с. 3 000. 1 р.

Конюс. Г. [Э.] Задачник по инструментовке. Часть 1. М. Госуд. изд-во. Музыкальный сектор. 1927. 60 с., с нотами. 1 000. 1 р. 50 к.

Левидов И. И., д-р, ассистент клиники болезней уха, горла и носа Госуд. клинич. инст-та для усовершенствования врачей. Постановка голоса и функциональные расстройства [?] голосового аппарата. Опыт научных предпосылок к методике обучения пению. Л. «Тритон». 20 с. 2 000. 1 р.

Музыкознание. [IV]. Сборник статей *Б. В. Асафьева, Ю. К. Белого, И. А. Браудо*... [и др.]. Л. «Academia». 168 с., с илл. черт., диа- и картогр. и нотами. (Гос. инст. истории искусств. Временник отд. музыки. IV). 1 100. 3 р.

Предыдущие выпуски под загл.: De musica.

Б. В. Асафьев. Музыка в кружках русских интеллигентов 20-х—40-х годов. *И. А. Браудо*. К вопросу о логике Баховского языка. *Р. И. Грубер*. О возможности и пределах использования в музыковедении экономических категорий. *Ю. К. Белый*. Проблема «объективного» в эволюции процесса музыкального формообразования: *Г. М. Римский-Корсаков*. Акустическое обоснование теории ладового ритма. *Л. Г. Немировский*. Единицы измерения звуковых величин. *С. Л. Гинзбург*. Основные вопросы сравнительного изучения музыкальных инструментов индейцев Южной Америки. *В. Э. Фехнер*. Техника струнных инструментов в современной музыке. *Р. И. Грубер*. Из области изучения музыкальной культуры современности. [Работы Кабинета по изучению музыкального быта и форм музыкальной деятельности МУЗО ГИИИ]. — Приложение. Концертная музыкальная жизнь Ленинграда за 10 л. — (к диаграммам).

Парфенов Н. [Г.] Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. М. Госуд. изд-во. Музык. сектор. 1927. [1928]. 49, [1] с., с илл., черт. и нотами. 1 500. 1 р. 25 к.

Перекрестов (Южанин) И. И. Школа-самоучитель игры на семиструнной гитаре, мандолине и балалайке по циферно-нотной системе. С прил. современ. репертуара для каждого инструмента. [3-е изд.] Киев. Автор. 56 с., с рис., [8] с. 5 000. 2 р. 50 к.

Пирожников И. О. Нотная грамота для школ и самообучения. Общедоступное изложение правил элементарной теории музыки, знание которых необдходимо для понимания нотного письма, с подробными письменными примерами, задачами для письменных работ и вопросами для экзамена. М. Госуд. изд-во. Музыкальный сектор. 98 с., с нотными илл. 10 000. 50 к.

— Сокращенная нотная грамота в объеме курса школьного пения. Краткое изложение правил, знание которых необходимо для понимания нотного письма. С прилож. пояснительных нотных примеров. М. Госуд. изд-во. Музыкальный сектор. 32 с., с нотными илл. и схем. 5 000. 20 к.

Прокофьев Гр. [П.], проф. Игра на фортепиано. (Лекции, читанные 21 и 28 марта 1926 г.). М. Госуд. изд-во. Музыкальный сектор. 1927. 152 с. (Б-ка пианиста. Кн. 2. Труды Госуд. инст-та музыкальной науки. Фортепианно-методологическ. секция). 2 000. 1 р. 75 к.

Сабанеев Л. [Л.] Что такое музыка? М. Госуд. изд-во. Музыкальный сектор. 39 с. ([Научно-популярно-музыкальная б-ка, издаваемая под ред. *Ник. А. Рославца* и *Е. М. Браудо*. Серия I]). 2 000. 35 к.

Соколов Н. А., проф. Имитации на Cantus firmus. Пособие при изучении контрапункта строгого стиля. Л. Госуд. консерватория. 62 с., с нотами. 1 000. 1 р. 50 к.

Соколовский Н. Н. Вопросы (в форме билетов) для подготовки к устным испытаниям по элементарной теории музыки. Составил проф. Моск. консерватории... М. Госуд. изд-во. Музыкальный сектор. 1927. [1928] 56 с., с нотами. 1 000. 1 р.

— Руководство к практическому изучению гармонии. В 3 частях. С прилож. 100 задач устных, письменных и за фортепиано. Часть II. Сочетание и разрешение аккордов. 3-е исправл. изд. М. Госуд. изд-во. Музыкальный сектор. 1927. [1928]. 143 с., с нотами. 2 000. 1 р. 50 к.

Тох Эрнст. Учение о мелодии. Перев. с немецк. *Г. М. Ванькович* и *Н. И. Игнатовой*. Под ред. и с предисл. *М. В. Иванова-Борецкого*. М. Госуд. изд-во, Музыкальный сектор. 135 с., с нотами. 1 500. 2 р. 50 к.

Чемоданов С. М. Что такое квартет и квартетная музыка? Казань. [3] с. 1 000. [Б. ц.].

— То же. [Ростов-Ярославский]. [3] с. 1 000. [Б. ц.].

— То же. [Сталинград]. [3] с. 500. [Б. ц.].

2. ИСТОРИЯ

Агафошин П. С. Новое о гитаре. (Гитара и ее деятели по новейшим данным). С портр. и клише. М. Госуд. изд-во. Музыкальный сектор. 60 с., с илл., портр., черт. и нотами. 3 000. 50 к.

Предисловие: *М. Иванов-Борецкий — С. Василенко*.

Библиография: «Источники, которыми пользовался автор»... (7 назв.).

Гос. академический большой театр. Москва. Мусоргский и его «Хованщина». [Сборник]. М. [ГАБТ]. 23 с. (Госуд. академич. большой театр). 3 000. 30 к.

Сергей Лопашев. Драма жизни М. П. Мусоргского. *Вас. Яковлев*. Мусоргский и его «Хованщина» *Виктор Беляев*. Музыкальные характеристики в «Хованщине». «Хованщина». Словесный текст. Краткое содержание. (Согласовано с сокращениями, сделанными в настоящей постановке оперы в ГАБТе).

Ауэр Леопольд. Среди музыкантов. (My long life in music). Перев. с англ. *Н. Явнэ*. [М]. М. и С. Сабашниковы. 1927. 196, [3] с. ([Записи прошлого. Воспоминания и письма. Под ред. *С. В. Бахрушина и М. А. Цявловского*. [X]). 2 000. 2 р.

Барбье Жюль. Ромео и Джульетта. Опера в 5 действ. *Ш. Гуно*. Введение и примеч. *Сергея Бугославского*. М. Госуд. изд-во. Музыкальный сектор 52 с. (О-во «Радиопередача»). 1 0000. 25 к.

Беляев В. [М.] Первая и вторая редакции «Бориса Годунова» Мусоргского. М. Госуд. изд-во. Музыкальный сектор. 22 с., [2] с объявл. 1 000. 35 к.

Бородин А. П. Письма *А. П. Бородина*. Полное собрание, критически сверенное с подлинными текстами. С предисл. и примеч. *С. А. Дианина*. Вып. 1. (1857—1871). М. Госуд. изд-во. Музыкальный сектор. 1927—28. 420 с., с нотными илл., портр., факсимиле и план. 2000. 3 р. 50 к.

Глазунов А. К. Франц Шуберт. Очерк Л. «Academia». 48 с., [1] с., с илл., факсимиле и нотами, [2] с. объявл., [1] вклад. л. портр. (Ленингр. госуд. консерватория). 2 000. 40 к.

Библиография: «Главнейшая научно-критическая и биографическая литература о Шуберте» (на 3 с.).—Нотография: «Краткий перечень музыкальных сочинений Франца Шуберта» (на 4 с.).

Глебов Игорь. К восстановлению Бориса Годунова Мусоргского. Сборник статей. М. Госуд. изд-во. Музыкальный сектор. 72 с., с нотами. 1 500. 80 к.

Дамс В[альтер]. Франц Шуберт. [1797—1828]. Перев. с немецк. *В. Э. Фермана*. Под ред. и с предисл. проф. *М. В. Иванова-Борецкого* и с очерком *В. Э. Фермана*. «Значение творчества Шуберта». М. Госуд. изд-во. Музыкальный сектор. 199 с., 1 вклад. л. портр. 2 000. 1 р. 75 к.

Библиография: «Перечень произведений Фр. Шуберта...» (на 15 с.).

Ленинградская ассоциация современной музыки. *Правление*. Международный конкурс имени Франца Шуберта по случаю столетия со дня его смерти. 1828—1928. [Л.] Ленингр. ассоциация современной музыки. 8 с., с нотами. 2 000. Бесплатно.—Без тит. л. Описано по обл.

Ленинградская государственная консерватория. Международный конкурс имени Франца Шуберта по случаю столетия со дня его смерти. 1828—1928 год. Л. Ленингр. госуд. консерватория. [6] с. 2 000. Бесплатно.

Мусоргский М. П. Борис Годунов. Опера в 4 действ. с прологом. Сюжет заимствован из драматич. хроники *А. С. Пушкина* того же названия с сохранением большинства его стихов. Составил и проработал по автографам композитора и дополнил неизданными до сих пор картинами, сценами, фрагментами и вариантами *Павел Ламм*. Либретто. М. Госуд. изд-во. Музыкальный сектор. 124 с. 2 000. 80 к.

Тушанов В. А. Николай Андреевич Римский-Корсаков. 1844—1908. Составил... [Л.] Изд. «Прибой». 20 с. 5 000. 5 к.

Риман Гуго. Катехизис истории музыки д-ра *Гуго Римана*, проф. Лейпцигск. консерватории. Часть 2. История музыкальных форм. Перев. с немецк. *Н. Кашкина*, проф. Моск. консерватории. С изд. 1897 года. М. Госуд. изд-во. Музыкальный сектор. 215, II с., с нотами. 2 000. 1 р. 50 к.

Библиография: «Перечень главнейших произведений литературы по истории музыки» (на 5 с.).

Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. (1844—1906). 3-е изд. исправл. и дополн. (по рукописи), с введением и примеч. *А. Римского-Корсакова* и прилож. указателей, а также хронографа за последние полтора года жизни автора «Летописи». С илл. в тексте и на отдельн. лист. М. Госуд. изд-во. Музыкальный сектор. 1926. 480 с., с нотами, [8] вклад. л. илл. и портр. 2 000. 4 р. 50 к.—Предисловие: *Н. Римская-Корсакова*.

«Снегурочка». Опера Н. А. Римского-Корсакова. [Сборник статей]. М.-Л. Теа-кино-печать. 28, [3] с., с илл. и портр., [1] с. объявл. 6 000. 20 к.

Значение «Снегурочки» в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. *А. Римский-Корсаков*. Содержание оперы. Народное творчество и «Снегурочка» Островского. *Н. Васильева*. «Снегурочка» А. Н. Островского и Н. А. Римского-Корсакова. *Илья Мальцев*. «Снегурочка» на сцене Мариинского театра. *А. Б.* Живописное оформление в прошлом. *Е. Геннинг*. Постановщик о спектакле. *Н. В. Смолич*.

Финдейзен Ник. [Ф.] Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. I. С древнейших времен до начала XVIII века. [Вып. I]. М.-Л. Госуд. изд-во. Музсектор. [6], 103, VIII с., с илл. и нотами, [1] вклад. л. красочн. илл. 4 300. 1 р. 75 к.

— Т. I. [Вып. II]. [6], (105—236), (IX—XX) с., с илл. и нотными илл. в 2 краски, [2] вклад. л. красочн. илл. и карт. 35000. 1 р. 75 к.

— Т. I. [Вып. III]. [9], (238—364), (XXI—LVIII) с., с илл. и нотами. 3 500. 1 р. 75 к.

— Т. II. С начала до конца XVIII века. [Вып. IV]. [6]. 92, XXII с., с илл., портр. и нотами, [1] вклад. л. портр. 3 500. 1 р. 75 к.

— Т. II. [Вып. V]. [6], (93—181)

(XXIII—XXVI) с., с илл. и портр., [1] вклад. л. илл. 3 500. 1 р. 75 к.

Библиография: «Указания литературы в «Примечаниях» при каждом выпуске. — Издание рассчитано на 7 выпусков.

Юргенсон Б. П. Очерк истории нотопечатания. С прилож. перечня нотных изданий XV—XVI веков и кратких сведений о главн. печатн. гравер ах и издателях XVI—XVIII век. М. Госуд. изд-во. Музыкальный сектор. 188, [3] с., с нотами, [6] вклад. л. нот в 2 краски. 1 500. 2 р. 75 к.

Библиография: «Литература» (на 2 с.).

3. СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ

А. А. Архангельский [1846—1924]. [Некролог]. [Л.]. Инициативная группа по увековечению памяти А. А. Архангельского. 4 с., портр. 1 000. [Б. ц.]—Без тит. л. и обл. Описано по 2-й с. текста.

Гос. Академическая филармония. Ленинград. Десять лет симфонической музыки 1917—1927. [Сборник статей]. Л. Госуд. академич. филармония. 178 с. с илл. и портр. (Госуд. академич. филармония). 2 000. 2 р. 50 к.—

Николай Малько. Задачи Филармонии. *Игорь Глебов.* О симфонизме. *П. П. Кристи.* Государственный симфонический оркестр (1917—1921). *Я. М. Гессен.* Государственная академическая филармония (1921—1927) *Н. П. Малков.* Будущее симфонического концертного дела в СССР. Приложения. Программы симфонических концертов Госуд. акад. филармонии за 1921—1927 гг. Алфавитный указатель авторов и исполненных произведений.

Гос. академический большой театр. Текст концертных номеров, исполненных на траурном заседании 21 января 1928 г. [М.] 1 л., сложенный в 5 с. (Госуд. академич. большой театр). 3 000. [Б. ц.].

Бугославский С., Соболев Ю., Загорский М., Волков Н. Ирма Яунзем. [Очерк-характеристика]. [М.] Теа-кино-печать. 1929. 32 с., с илл., портр. и нотами, [ ] с. «Образцы народных мелодий» на обл. 10 000. 25 к.

Гос. институт музыкальной науки. Москва. *Секция по музыкальному инструментоведению. Комиссия по исследованию и усовершенствованию гармоник.* О гармонике. Сборник работ Комиссии по исследованию и усовершенствованию гармоник. Под ред. председ. ГИМНа по музыкальному инструментоведению—проф. *А. А. Рождественского.* М. Гос. инст-т музыкальной науки. 62 с., с илл. и нотными илл. (Труды Госуд. инст-та музыкальной науки. Секция по музыкальному инструментоведению). 2 000. [Б. ц.].

Авторы: *Н. И. Шувалов*, проф. *Н. Привалов*, *А. А. Новосельский*, *М. И. Воробьев*, *Ф. М. Захаров*, *А. Г. Пахомов.* — «Библиография». (обзор 13 самоучителей, на 6 с.).

Корев С. [*И.*] Музыка и современность. Сборник статей на музыкально-общественные темы. М. Госуд. изд-во. Музыкальный сектор. 179 с. 2 000. 1 р.

Статьи и обзоры, печатавшиеся главным образом в журналах «Советское искусство», «Музыка и революция», «Клуб» и др. преимущественно в 1927—1928 гг. Ряд статей посвящен вопросам концертной политики. Среди других: «О музыке, посвященной Ленину», «Первые шаги советского симфонизма» (о музыкальных произведениях к 10-летию Октября), «Есть ли у нас музыкальная критика» и др.

Октябрь и новая музыка... Л. «Тритон». 1927—28. 61, [2] с., с заставкой и концовкой. (Новая музыка. Сборники Ленингр. ассоциации современной музыки. Под ред. *Игоря Глебова и С. Гинзбурга.* Год 2. Вып. 1 [(V)]). 2 000. 60 к.—Описано по обл.

Орест Цехновицер. Новая музыка и пролетариат. *Игорь Глебов.* Бытовая музыка после Октября. *Н. Малков.* Новая музыка и культура исполнительства в переходную эпоху. Письма о новой музыке: *Виктор Беляев.* Письмо из Москвы. Новая музыка в Ленинграде: *М. Друскин.* Деятельность ЛАСМ. Хроника первых исполнений. Новые книги и ноты: *Ю. Вайнкоп.* Фортепианные новинки ленинградских композиторов. *Его же.* Книги о новой музыке. Personalia: Над чем работают композиторы на Западе.

Римский-Корсаков А. [Н.] Максимилиан Штейнберг... Deutsch von *Bruno Prochaska.* М. Музыкальный сектор Госуд. изд-ва. 40 с., с портр. (Биографии современных русских композиторов...) 1 000. 30 к.—Тит. л., обл. и текст параллельные—на русск. и немецк. яз.

Нотография: «Список сочи-

ений М. О. Штейнберга» (22 назв.).

Сабанеев Л. [Л.] Александр Абрамович Крейн. Alexander Krein. М. Госуд. изд-во. Музыкальный сектор. 39 с., с портр. (Биографии современных русских композиторов...). 1000. 30 к.

Нотография: «Сочинения Александра Крейна» (на 6 с.).

Творчество Пауля Хиндемита. Элементы стиля Хиндемита. Фортепиано в творчестве Хиндемита. Л. «Тритон». 1927—28. 53, [3] с., с заставкой, концовкой, портр. и нотами, [2] с. объявл. (Новая музыка. Сборники Ленингр. ассоциации современной музыки. Под ред. *Игоря Глебова* и *С. Гинзбурга*. Год 2. Вып. 2. [VI]). 2 000. 50 к.— Описано по обл.

Библиография: «Новые книги и ноты». [Рецензии] (на 3 с.).

Успенский В. [А.] и Беляев В. Туркменская музыка. Статьи и 115 пьес туркменской музыки. Под общ. ред. *В. Беляева*. С 1 карт. и 33 илл. и многочисленными нотными примерами в тексте. М. Госуд. изд-во. Музыкальный сектор. XV, 3377 с., с илл., карт. и нотами, [1] с. объявл. (Нар. ком. по просв. Туркменск. С.С.Р.). 1 000. 10 р.

Библиография: «Указатель литературы» (19 назв.).

Хейс Ролан (знаменитый негритянский тенор). Автобиография... Перев. *Г. Б. Колишер*. [М. Центр. концертн. бюро при УГАТе]. 7, [1] с., с портр. (К предстоящим концертам). 5 000. Бесплатно.

Эрнст Кшенек и его опера «Джонни наигрывает». [Сборник]... [М.] [Теа-кино-печать]. [1929]. 42, [6] с., с нотами. 5 000. 35 к.

Нотография: «Произведения Кшенека» (56 назв.).

Эффендиев Теймур. «Шахсенем». [Опера *Р. М. Глиэра*]. Очерк. М. Моск. о-во драм. писателей и композиторов. 1929, 31 с., [2] вклад. л. портр. 1 000. 80 к.

4. МАССОВАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ РАБОТА

Адамович П. [А.] Гудочек. [Его изготовление и игра на нем]. М. Изд-во «Крестьянская газета». 31 с., с илл. и черт. в 2 краски. (Б-чка журн. «Дружные ребята»). 25 000. 10 к.

Войтоловская А. Опыт преподавания игры на фортепиано в коллективах. М. Госуд. изд-во. Музыкальный сектор. 35 с., с нотами. 2 000. 90 к.

Всесоюзная выставка гармоник, 1-я. Москва. 1928. *Комитет*. Гармоника. Краткие сведения о ее возникновении, развитии и производстве на Западе и в России. М. ГИМН. 16 с. (1-я всесоюзная выставка гармоник). 2 000. 20 к.

Всесоюзный ленинский коммунистический союз молодежи. *Центральный комитет*. Конкурс на создание массовой песни. Условия и тексты. М. Моск. ком-т ВЛКСМ. 12 с. (ЦК и МК ВЛКСМ, ВЦСПС, Главполитпросвет и Музсектор Гиз'а) 500. [Б. ц.].

Гинзбург Н. С. Обучение в физкультурном оркестре. Школа пикколо, горна, мал. бараб. Перев. и дополнение в обработке *Н. С. Гинзбурга*. С предисл. *Ю. М. Славинского*. М. Культснаб. В.Ц.С.П.С. 103 с., с илл. и нотами, [1] отдельн. вклад. л. илл. (Культ. отд. В.Ц.С.П.С.). 2 000. 1 р. 50 к.

Дасманов В. А. Деревенский оркестр из мандолин, балалаек и гитар. [М.] Теа-кино-печать. 128 с., с илл. и нотами. (Ц. Д. И. Д. им. Поленова). 7 000. 90 к.

Нотография: «Пьесы для оркестра из манодлин, балалаек и гитар» (4 назв.).—«Пьесы, которые легко можно переложить для оркестра из мандолин, балалаек и гитар» (на 2 с.).

— и Голицин А. Струнный кружок. С прилож. нотных партитур 9 пьес и цифровых партий для мандолины, балалайки и гитары... М. Изд-во «Крестьянская газета». 32 с., с илл. и нотами, [2] с. нот на обл. (Б-ка журн. «Деревенский театр». Вып. 8 (23)). 8 000. 30 к.

Демьянов Н. [И.] Методы и формы хоровой работы в клубе. Под ред. *Е. Вилковира*. [М.] Молодая гвард. 88 с., с нотн. илл. (Раб. Музык. мет. ком. худож. отд. Главполитпр.). 3 000. 90 к.

— Хоровой кружок в деревне. Под ред. *Е. Вилковира*. [*М.*] Теа-кино-печать. 94, [2] с., с нотами. (Главполитпросвет. Центр. дом искусства в деревне им. ак. Поленова). 7 000. 70 к.

Масляненко Д. и Янковский М. Затейники. [О рабочих—музыкантах]. Л. Прибой. 1929. 83 с., с илл. и портр. 4 000. 45 к.

Рамм В. [И.] Шуберт в массовой аудитории. (Пособие и указатель литературы). Обзор ф.-п. литературы сделан *А. Дроздовым*. М. Госуд. изд-во. Музыкальный сектор. 37 с. ([Б-ка популярных музыкальных знаний. Под общ. ред. *Е. Вилковира*]). 2 000. 30 к.

ТЕАТР. ТАНЦЫ

1. ОБЩИЕ ВОПРОСЫ. ТЕОРИЯ. РУКОВОДСТВА

Крыжицкий Г. [К.] Режиссерские портреты. Предисл. *С. А. Воскресенского*. М.-Л. «Теа-кино-печать». 101, [1] с., с портр., [1] с. объявл. 5 000. 85 к.

Краткие полемические характеристики художественного мастерства современных русск. театральных режиссеров.—Сценический натурализм (Станиславский, Немирович-Данченко, Лапицкий). Мейерхольд, Евреинов, Комиссаржевский, Марджанов, Таиров. «Малый режиссерский Олимп» (Гайдебуров, Фореггер, Грановский, ученики Мейерхольда), провинциальная режиссура и проч.

Соколовский Н. и Урбанович П. «Голгофа» Дм. Чижевского. Режиссерские комментарии к пьесе. Под ред. Худож. отд. Главполитпросвета. [М.]. Теа-кино-печать. 64 с. (Главполитпросвет). 2 000. 85 к.

Сыркин М. Искусство и техника. Технический стиль в пластических искусствах. Минск. Белорусск. секция научн. работников. 59 с.

Тихонович В. [В.] Театр и современность. [М.] «Долой неграмотность». 76, [2] с., [2] с. объявл. (Б-ка «Репертуарного бюллетеня» Худож. отд. Главполитпросвета). 2 000. 1 р. 25 к.

2. ИСТОРИЯ

Александр Рафаилович Кугель. Отклики на смерть А. Р. Кугеля 5 октября 1928 г. [Л.] Драмсекция Драмсоюза. 48 с., 1 вклад. л. портр. 1 050. 50 к.

Статьи: *А. В. Луначарского, П. С. Когана, А. И. Свидерского*... и др.

Бардовский А. А. Театральный зритель на фронте в канун Октября. [М.] Русск. театральное о-во. 116 с. ([Русск. театральное о-во]). 2 000. 1 р.

Из поездки труппы петроградского театра, организованного Гайдебуровым, по западному фронту (от Ревеля до Минска) осенью 1917 г.

Бескин Эм. [М.] История русского театра... Часть 1. М.-Л. Госуд. изд-во. 239, [4] с., с илл. портр. и факсимиле. 3 000. 2 р. 75 к.

История русск. театра в связи с историей экономики и нравов России. 1-я часть охватывает период от возникновения русск. театра (70 гг. XVIII в.) до первой четверти XIX в.

Борисов Б. С. История моего смеха. Под ред. и со вступ. статьей *Эм. Бескина*. [М.] Теа-кино-печать. 1929. 193, [4] с., с илл. и портр., [2] с. объявл. 5 000. 1 р. 30 к.

Автор, артист моск. театра б. Корша, театра эстрады и оперетты (род. в 70-х гг.), — о своей актерской карьере.

Боровков А. Дорвоз. Бродячий цирк в Средней Азии. Ташкент. [Средазкомстарис]. 30 с., с илл.. (Средне-Азиатск. ком-т по делам музеев и охраны памятников старины, искусства и природы). 800. 60 к.

Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. Материалы обработаны *Ю. А. Бахрушиным*. Предисл. *И. И. Соллертинского*. *Л.* «Academia». 240 с., [1] вклад. л. портр. ([Театральные мемуары. Судьбы театра и театральный быт в освещении деятелей сцены. Серия книг под общ. ред. *П. И. Новицкого* и *Евг. Кузнецова*. V]).

Автор-декоратор и машинист Моск. Большого театра. Театральный быт Москвы за 1857—1917 гг.

Всеволодский (Гернгросс) В. [Н.], действ. член Госуд. инст-та истории искусств... История русского театра. Предисл. и общ. ред. *А. В. Луначарского*. Ред. изд-ва *Б. В. Алперс*. В 2 томах. [Т. I]. Л.-М. Теа-кино-печать. 1929. 576 с., XLIV вклад. л. илл. 6 000. 6 р. В перепл.-папке.

I. Введение (театроведение в России, социальные факторы в развитии театра, западные влияния и т. д.). II. Театр семейно-племенной общины. III. Театр эпохи феодализма. IV. Начало буржуазного театра (гл. обр., эпохи Петра I). V. Театр придворно-аристократический (XVIII в.). VI. Театр дворянский (крепостной и др.).—В изложении ряд экскурсов в историю западного театра, оказавшего влияние на русский театр.—Библиография: указания литературы в тексте.

Гаврилов М. Кукольный театр Узбекистана. Ташкент. [Средазкомстарис]. 59 с., с илл. (Средне-Азиатск. ком-т по делам музеев и охраны памятников старины, искусства и природы). 500. 1 р. 20 к.

Данилов С. С. К столетию Ленинградского цирка. (1827—1927). Л. «Academia». 55 с., с илл. и план. ГИИИ. 1 500. 80 к.

Библиография: указания литературы в «Примечаниях».

Иванов Е. [П.] Карусели и прочие монстры. [М.] Теа-кино-печать. 32 с., с илл. 5 000. 25 к.

Библиография: «Материалы и научные труды, использованные автором» (13 назв.).

Гос. институт истории искусств. Ленинград. *Отдел истории и теории театра. Комитет по изучению теории русского театра.* Старинный спектакль в России. Сборник статей *В. Адриановой-Перетц, А. Булгакова, Н. Кашина...* [и др.]. Л. «Academia». 386 с., с илл. (Госуд. инст-т истории искусств. [Русский театр. Неперiодич. серия, издаваемая Ком-том по изучению истории русск. театра при Отд. истории и теории театров. Под ред. *В. Н. Всеволодского-Гернгросс.* Вып. II]). 1 600. 2 р. 70 к., перепл. 40 к.

Украинский и великорусский школьный театр XVII и XVIII вв. «Рассуждение в сценической игре» Ф. Ланга (Мюнхен, 1727 г.), главы из «Поэтики» Сарбевского; библиография (на 13 с.).—Светский театр XVII и XVIII вв., его актеры и зрители. Самодеятельный театр при Петре I.

Соболев Юрий [В.] За кулисами провинциального театра. [М.] Теа-кино-печать. 80 с., [1] с. «Оглавление» на обл. 6 000. 50 к.

Воспоминания о старом провинциальном театре (30 л. назад в Пензе, о кружке «народного театра» и др.) и о провинциальном театре эпохи военного коммунизма (Н.-Новгород, годы стихийной тяги на сцену, пловучий театр на Волге, борьба за «театральный Октябрь» в провинции).

— Московский художеств. театр. [XXX лет исканий и работы]. [М.] Теа-кино-печать. 1929. 107. [1] с., с илл., [3] с. объявл. 4 000. 1 р.

В приложении: перечень постановок с 1898 по 1927 гг.

— На заре Художественного театра. Под общ. ред. *П. С. Когана.* [М.] Теа-кино-печать. 1929. 40 с., с факсимиле. 5 000. 30 к.

Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. С 65 илл. на отдельн. лист. Л. «Academia». VII, 715 с., [33] вклад. л. илл. и портр. 7 200. 5 р. 50 к., перепл. 1 р.

Телешов Н. [Д.] Кого не стало. [К 30-летию Московского художественного театра]. Под общ. ред. *П. С. Когана.* (М.] Теа-кино-печать 1929. 48 с., с портр. ([М. Х. Т. 1898—М.Х.Т. 1928]). 5 000. 35 к.

Библиография: «Книги Н. Е. Эфроса о МХТ» (на 1 с.).

— Музей Московского художественного театра. Под общ. ред. *П. С. Когана.* [М.] Теа-кино-печать. 1929. 30, [2] с., с илл. 5 000. 25 к.

Чехов Мих. Ал. Путь актера. С предисл. *П. И. Новицкого.* Л. «Academia». 176 с., [2] вклад. лист. портр. ([Театральные мемуары. Судьбы театра и театральный быт в освещении деятелей сцены. Серия книг под общей ред. *П. И. Новицкого* и *Евг. Кузнецова.* IV]). 6 200. 1 р. 20 к.

Щепкин М. С. Записки крепостного актера *М. С. Щепкина.* Предисл., примеч. и статья *А. Б. Дермана.* М. Книгоизд-во «Современные проблемы» Н. А. Столляр. 267 с., [4] с. объявл., [2] вклад. л. портр. 5 000. 1 р. 70 к., папка 30 к.

3. СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ

Агамиров. О Бакинском рабочем театре. Сокращенная стенограмма доклада т. *Агамирова* на Театральном совещании при АПО БК АКП (б). [Баку]. 20 с. 500. [Б. ц.].

Гос. академия художественных наук. Москва. *Выставка. «Искусство движения». 4-я. 1928.* Искусство движения. Каталог четвертой выставки. М. Госуд. акад. худож. наук. 32 с., [1] вклад. л. илл. (Г.А.Х.Н.—Х. Л.). 500. [Б. ц.] Текст на русск., немецк. и франц. языках.

— *Выставка «Московские театры октябрьского десятилетия».* Московские театры октябрьского десятилетия. 1917—1927. Выставка. М. 11, [2] с. (Госуд. акад. худож. наук и Госуд. театральный музей им. А. Бахрушина). 500. [Б. ц.].

— Московские театры октябрьского десятилетия. 1917 — 1927. Каталог выставки. М. 57 с., с илл. (Госуд. акад. худож. наук и Госуд. театральный музей им. А. Бахрушина). 500. [Б. ц.].

Гос. академический малый театр. Москва. Гастрольная поездка ансамбля артистов Г. А. М. малого театра по городам СССР. Летний сезон 1928. [М. Малый театр]. 24 с., с илл. и портр., [1] с. «Состав труппы» на обл., [6] с. объявл. (Госуд. академич. Моск. малый театр). 20 000. Бесплатно.—Без тит. л. Описано по обл.

— *Музей. Выставка «Десять лет работы Малого театра. 1917—1927».* Десять лет работы Малого театра, 1917—1927. [Каталог]. М. [Музей Малого театра]. 1927. 104 с., с илл., портр. и факсимиле. (Музей Малого театра). 1 000. 75 к.

Библиография: «Печатные труды о Малом театре и его отдельных деятелях за 10 лет» (14 назв.). «Афиши, программы и проч.»(16 назв.).

Гос. академический театр им. Евг. Вахтангова. Москва. Théatre académique de l'Etat Eug. Vakhtangov. [Paris. 1928]. [М.] Théatre académique de l'Etat Eug. Vakhtangov. 24 с., с илл., [2] вклад. л. красочн. илл. и портр. (URSS). 3 000. [Б. ц.]

Актеры и режиссеры. «Театральная Россия». Составлена при ближайшем участии *С. Кара-Мурза* и *Ю. Соболева*. Редакция *В. Лидина*. [Т. I.] М. «Современные проблемы». 456 с., с портр., [8] с. объявл. 4 000. 2 р. 50 к., папка 30 к.

84 кратких автобиографии и биографии артистов МХАТ, МХАТ II, Малого театра, им. Мейерхольда, Камерного, Ленингр. Гос. ак. драмы, Ленингр. Больш. драм. театра, б. Корш, Еврейск. госуд. им. Вахтангова, МГСПС и артистов вне постоянного театра.—Портреты.

Алперс Б. [В.] Театр революции. [Очерк работы]. [М.] Теа-кино-печать. 85, [2] с., с илл. (Театры СССР]. 2 000. 95 к.

Бакинский рабочий театр. Бакинский рабочий театр за два года. [Баку]. [Бакинск. рабоч. театр]. 35 с., с илл. 1 000. 1 р. 50 к.

— Сезон 1928—29 года. [Проспект]. [Баку]. 29, [3] с., с илл. 5 000. [Б. ц.].

Блюм В. [И.] Театр имени МГСПС. [Очерк деятельности]. [М.] Теа-кино-печать. 60, [4] с., с илл. и портр. 5 000. 75 к.

Гос. Большой драматический театр. Ленинград. Гастроли в Москве. Май—июнь 1928 г. [Л.] Бюро обслуживания рабоч. организаций. 20, [4] с., с илл. и портр., [1] с. «Репертуар гастрольной поездки» на обл. (Ленингр. госуд. большой драматич. театр). 10 000. [Б. ц.].

— «Джума Машид». Драма в 6 частях Г. С. Венецианова. Постановка А. Л. Грапина. Худ. оформл. М. З. Левина. [К постановке пьесы]. М.-Л. Теа-кино-печать. 16 с., с илл. и портр. (Госуд. большой драматич. театр). 3 000. 20 к.

— Рост. Пьеса Ан. Глебова. Пост. К. К. Тверского. [К постановке пьесы. Сборник]. [М.] Теа-кино-печать. 14 с., с портр. (Госуд. большой дрматич. театр). 3 000. 15 к.

Бродянский Б. Федор Никитин. М.-Л. Теа-кино-печать. 1929. 16 с., с илл. 15 000. 15 к.

В чем дело? Маленькое сообщение, могущее интересовать каждого ульяновца... [К гастролям группы артистов Моск. худож. академич. театра 2-го]. [Ульяновск]. Городской театр. 6, [4] с. 4 000. 3 к.—Без тит. л. Описано по обл.

Гуревич Любовь [Я.] К. С. Станиславский. Под общ. ред. *П. С. Когана*. [М.] Теа-кино-печать. 1929. 31 с., с илл. и портр., [1] с. объявл. 5 000. 25 к.

Гусман Борис. [Е.] От «Чайки» к «Бронепоезду». К тридцатилетию Московского художественного театра. М. Акц. изд-во «Огонек». 46, [2] с. ([Б-ка «Огонек». № 405]). 27 000. 15 к.

Жаткин Петр [Л.] Григорий [?] Афонин. [М.] Теа-кино-печать. 21 с., с портр., [2] с. объявл. 8 000. 20 к.,

Ивинг В. П. А. И. Абрамова... [М.] Теа-кино-печать. 30 с., с илл. и портр., [1] с объявл. 3 500. 65 к.

— Викторина Кригер... [М.] Теа-кино-печать. 32 с., с илл. и портр. 5 000. 80 к.

Иркутский городской театр. Тридцать лет Иркутского городского театра. 1897—1927. Иркутск. (Юбилейная комиссия]. 1927—1928. 96 с., с илл., [13] вклад. л. илл., портр. и факсимиле. 1 500. 60 к.

И. Субботовский. 30 лет Иркутского городского театра. 1897—1927 г. Краткий очерк по архивным материалам. *М. М. Шлуглейт*. Актеру и рабочему сцены. *В. Малаховский*. К тридцатилетию Иркутск. гор. театра. *Дволайцкий*. Театр и массы.

Коган П. С. Общественное значение МХТ. [М.] Теа-кино-печать. 1929. 35 с., с илл., [1] с. объявл. 4 000. 25 к.

Конрад Н. И. Театр Кабуки. Л.-М. 29, [1] с., с илл. (Всесоюзное о-во культурной связи с заграницей. 4 200. 0 к. [Отпечатано по заказ у Всесоюзного о-ва культурной связи с заграницей изд-вом «Academia Госуд. институт-та истории искуств].

«Красный факел», художественный театр. К спектаклям Художественного передвижного театра Красный факел. Отзывы прессы. Репертуар Состав труппы. [Сверд-

ловск]. [Деловой клуб]. 18 с., с илл. и портр. 1 500. Бесплатно. Без тит. л. Описано по обл.

«Кривое зеркало», театр им. З. В. Холмской. Ленинград. Театр «Кривое зеркало» им. З. В. Холмской. [К гастролям Театра в Сибири и на Дальнем Востоке в 1928 г.]. [Владивосток]. Театр «Кривое зеркало». 23 с., с илл. и портр. 2 000 [Б. ц.]

— Театр «Кривое зеркало» им. З. В. Холмской. [Очерк работы и программы]. [Л.] Театр «Кривое зеркало». 19 с., с илл. и портр. 3 000. 20 к.

Московский государственный камерный театр. Московский государственный камерный театр. Гастрольная поездка по СССР. Лето 1928. [Проспект]. М. 30, [2] с., с илл., портр. и факсимиле. 20 000. [Б. ц.].

Московский драматический театр им. МГСПС. Константин Терехин. [Пьеса *В. М. Киршон* и *А. В. Успенского*]. Постановка театра им. МГСПС. [М.] Теа-кино-печать. 12, [2] с., с илл. и портр., [2] с объявл. 10 000. 20 к.

— Рельсы гудят. [Пьеса *В. Киршон*]. Постановка Театра им. МГСПС. [М.] Теа-кино-печать. 16 с., с илл. 8 000. 15 к.

Московский пролеткульт. Рабочий театр, 1-й. Гастроли по Уралу, Сибири и Д. Востоку. [М.] 37 с., с илл. и портр. (Моск. пролеткульт, 1-й рабочий театр). 6 000. 20 к.

Московский художественный академический театр. Гастроли в Ленинграде Июнь—июль 1928 г. [М.] «Теа-кино-печать». 16 с., с илл. и порт. (Моск. худож. академич. театр). 6 000. 15 к.

Московский художественный академический театр 2-й. Гастроли в Ленинграде. Май—Июнь 1928 г. [Обзор постановок]. [М.] «Теа-кино-печать». 15 с., с илл. и портр. (Моск. худож. академич. театр второй). 6 000. 15 к.

Наталия Сац. Десять лет среди детей. [Сборник статей]. [М.] Теа-кино-печать. 64 с., с илл. и портр. 5 000. 75 к.—Перед загл.: *В. Ф. Ашмарин, М. Е. Кольцов, А. Я. Таиров, Ю. В. Писаренко.*

Гос. оперная студия-театр им. К. С. Станиславского. Москва. Государственная оперная студия-театр имени народного артиста республики К. С. Станиславского. [Обзор деятельности]. Текст *В. Беляева*. М. [О-во друзей Оперной студии-театра им. К. С. Станиславского]. 27 с., [2] вклад. л. портр. 2 000. [Б. ц.]

— Государственная оперная студия-театр имени народного артиста республики К. С. Станиславского. [Обзор деятельности]. Текст *В. Беляева*. М. [О-во друзей Оперной студии-театра им. К. С. Станиславского]. 58, [2] с., с илл. и портр. 4 000. 2 р. 50 к.

Оренбургский городской театр. Зимний сезон 1928—29 г. [Проспект]. Оренбург. 24 с., с. портр. (Оренбургск. городской театр Гор-ОНО). 1 500. [Б. ц.]—Без тит. л. Описано по обл.

Просперо. В. И. Лихачев. XXV. К двадцатипятилетию сценической деятельности... [М.] Теа-кино-печать. 30, [2] с., с илл. 3 500. [Б. ц.].

Рязанский советский театр. Зимний сезон 1928/29 года [Проспект]. Рязань. 20 с., с портр. (Рязанск. советский театр). 1 000. [Б. ц.].—Без тит. л. Описано по обл.

СССР. Центральное посредническое бюро по найму работников исскусств. *Уральское отделение. Театральное совещание, 1-е. Свердловск. 1928.* Материалы Первого театрального совещания при Уральском отделении центропосредрабиса. Свердловск. Уральск. отд-ние. Ц. П. Р. 107 с., [1] вклад. л. табл. 1 000. 1 р. 50 к.

Саратовский рабочий театр им. К. Маркса. Сезон 1928/29 г. [Проспект]. [Саратов]. Теа-кино-печать. 11, [20] с., с портр. (У. З. П. Саратовск. рабоч. театр им. К. Маркса). 3 000. 15 к.

«Синяя блуза», передвижной театр. Москва. Альбом «Синяя блуза С.С.С.Р.» 71—72. [М.] 112 с., с илл., портр. и факсимиле. 7 000. 90 к.—[Ред. *Б. Южанин*]—Без тит. л. Описано по обл.

Соболев Юрий [В.] Вл. И. Немирович-Данченко. Под общ. ред. *П. С. Когана*. [М.] Теа-кино-печать. 1929. 36с., с илл. и портр. ([М. Х.Т.]) 5 000. 25 к.

Гос. Театр им. Вс. Мейерхольда. Москва. Гастрольная поездка. Гор. Свердловск. Май—июнь 1928 г. [М.] Госуд. театр им. Вс. Мейерхольда. 24 с., с илл. (Госуд. театр им. Вс. Мейерхольда). 8 000. [Б. ц].

Гос. Театр рабочей молодежи. Ленинград. Ленинград

ский ТРАМ в Москве. Июнь 1928 г. [Л.] [Гос-ТРАМ]. 32 с., с илл. 5 000 10 к.—Без тит. л. Описано по обл.

Программа и либретто и статья «Пути Ленинградского ТРАМа» *Анд. Пиотровского*.

Театр революции. Москва. Гастрольная поездка по Союзу ССР. Летний сезон 1928 г. [М.] УМЗП. 16 с., с илл. и портр., из них 1 с. объявл. (Моск. совет... Упр-ние Моск. зрелищными предприятиями. Театр революции). 40 000. 5 к.

Театры Москвы. 1917—1927 г. Статьи и материалы. [М. Госуд. акад. худож. наук]. 196 с. (Госуд. акад. худож. наук. [Труды..., Театральная секция. Вып. 4.]). 1 000. 3 р.—На обл. перед загл.—*А. И. Могилевский, Вл. Филиппов, А. М. Родионов*.

Московские театры в цифрах. (Статистический обзор за гг. 1919/20—1926/27). *А. И. Могилевский*. Репертуар Октябрьского десятилетия. *Вл. Филиппов*. Материалы к истории театрального законодательства. (Москва—период 1917—1927 гг.). *А. М. Родионов*. — Приложения: I. Список театров, действовавших в Москве в сезоны 1917/18—1926/27 гг. II. Репертуарные списки драм» театров 1919/20—1926/27 гг.

Уральская областная театрально-художественная база. Свердловск. *Постоянная театральная выставка*. Постоянная театральная выставка Уралтеабазы... [Каталог]. Свердловск. [Уральск. област. театрально-худож. база]. 38 с., с илл. и портр., [2] с. объявл. (Уральск. област. отд. нар. образ. [Инструктивная часть Уральск. област. театрально-худож. базы]). 1 500. 15 к.

Филиппов Вл. [А.] Малый театр. [М.] Теа-кино-печать. 79 с., с илл., [1] с. объявл. (Театры СССР.). 3 000. 75 к.

Чечеров И. И. За ТРАМ [театр рабочей молодежи]. Всесоюзное совещание по художественной работе среди молодежи. Составил... [М.] Теа-кино-печать. 1929. 84 с. (ЦК ВЛКСМ и Главискусство). 2 500. 90 к.

Театр рабочей молодежи. *А. В. Луначарский*. Доклады тт. *Чечерова* (О театре рабочей молодежи), *Волконского* от ВЦСПС (О центральных художественных коллективах при профсоюзных объединениях), *Соколовского* (О показательных коллективах при ТРАМах). Прения. Заключит. слово т. Чечерова. Приложения (Устав ТРАМа, учебно-производств. планы московск. и ленинградск. ТРАМов, постановления и проч.).

Шахтер. Пьеса в 3 действ. и 9 картинах. *В. Н. Билль-Белоцерковского*. [К постановке пьесы в Ленингр. академической драме]. [М.] Теа-кино-печать [и] Бюро обсл. рабоч. организаций при гостеатрах. 1929. 16 с., с портр. (В помощь зрителю). 10 000. 15 к., через БОРО—12 к.

Юренева Вера [Л.] Мои записки о китайском театре. [М.] Теа-кино-печать. 36, [2] с., с илл. и портр., [2] с. объявл. 5 000. 35 к.

Японский театр. Сборник статей. Под ред. проф. *Н. И. Конрада*. Л.-М. 60 с., с илл. (Всесоюзное о-во культурной связи с заграницей). 3 200. [Б. ц.].—[Отпечатано по заказу Всесоюзного о-ва культурной связи с заграницей изд-вом «Academia» Госуд. инст-та истории искусств].

Статьи о театре Кабуки.—*Н. И. Конрад*: 1) общий очерк, 2) история и теория Кабуки.—*Ол. Плетнер*: социологический очерк.—*Д. Аркин*: «Кабуки. Формы и средства театральной выразительности».—Сборник издан в связи с гастролями Кабуки в Москве в авг. 1928 г.

4. МАССОВАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ РАБОТА

Алперс В. Как смотреть и оценивать спектакль. М.-Л. «Молодая гвардия». 38 с., [2] с. объявл. 4 000. 25 к.

Исаев И. Основные вопросы клубной сцены. М. Книгоиздательство ВЦСПС. 66 с. 5 000. 30 к.

Крестовская М. [А.] Руководство по гриму. 6 уроков. Со статьей о том, как делать самим парики и гримировальные краски. С 36 рис. различных гримов. Рис. *Е. А. Зерновой*. М. Изд-во «Крестьянская газета». 31 с., с илл. и черт., [1] с объявл. (Б-ка журн. «Деревенский театр»). 16 000. 20 к.

Лабунская Г. В. Сцена, декорации и костюмы в самодеятельном драмкружке. М. «Работник просвещения». 88 с., с илл. и план., [1] с. «Содержание» на обл. (Сам себе мастер. Прикладная наука и техника. Под ред. *А. У. Зеленко*. № 37—38). 5 000 60 к.

Библиография: «Какие книжки помогут в работе» (на 2 с.).

Ленинградский губернский совет профессиональ-

ных союзов. *Культурно-просветительный отдел. Художественная часть.* Справочник репертуара передвижных трупп, обслуживающих рабочие клубы в 1928 г. Л. Культ-отд. Ленингр. губпрофсовета. 221 с., [1] с. объявл. (Ленинградск. губпрофсовет. Культ-отд.). 1 000. 30 к.

Марков В. Д. и Надеждина Н. А. Петрушечные представления. Руководство. [М.] Теа-кино-печать. 88 с., с илл., из них 3 с. объявл. (Центр. дом искусства в деревне им. В. Д. Поленова). 7 000. 50 к.

Субботин Л. [А.] Работа над пьесой и ролью. Пособие для руководителей и кружковцев клубных и деревенских драматических кружков. [М.] «Теа-кино-печать». 1929. 126, [2] с. (Центр. дом им. В. Д. Поленова. [Серия В помощь самодеятельному театру. Вып. 1]). 6 000. 1 р.

Библиография: «Указатель по работе драмкружка» (10 назв.).

КИНО-ФОТОГРАФИЯ

1. ОБЩИЕ ВОПРОСЫ. ТЕОРИЯ. РУКОВОДСТВА

Анощенко Н. Д., препод. Госуд. техникума кинематографии. Общий курс кинематографии. Руководство кинолюбителя. Т. I. [М.] Теа-кино-печать. 448 с., с илл., портр., черт., график. и схем. 7 000. 2 р. 50 к.

— Т. II. 445 с., с илл. и черт., [2] с. объявл. 7 000. 2 р. 50 к.

Арнольди Э. Поцелуй в диафрагму. М.-Л. Теа-кино-печать. 30 с., с илл., [2] с. объявл. ([Б-чка советского экрана]). 10 000. 20 к.

Васильев С. Д. Монтаж кинокартины. [М.] Теа-кино-печать. 1929. 96 с., с график. 5 000. 50 к.

Голубинский В. Автофотометр «Митгол». 9-е изд. [Л.] А. И. Крюгер. 36 с., [1] разборная модель автофотометра на внутренней стороне переплета, [4] вклад. л. илл. 2 000. 1 р., в перепл.

Давид Л. Практическое руководство по фотографии для начинающих. Перевел с 215 немецк. изд. *Д. М. Городинский.* Редакция инж. *А. М. Донде.* Илл. сделана для русск. изд. заново. М. Акц. изд-ское о-во. «Огонек». 226, [10] с., с илл. и черт., [4] с. объявл. (Б-ка журн. «Советское фото». Книжка 15). 7 500. 90 к.

Донде А. [М.] Краткий словарь фотографических понятий и терминов. М. Акц. изд-ское о-во «Огонек». 36 с. (Б-ка журн. «Советское фото». Книжка 17). 7 000. 40 к.

Библиография: Указания рекомендуемой литературы в предисловии (6 назв.).

Евдокимов Б. А. Фоторецептура и справочник. Полный сборник практических рецептов с таблицами, энциклопедией химических веществ и химическим словарем для фотографов-профессионалов и любителей по последним иностранным источникам. Составил... 3-е вновь перераб. изд. Л. Автор. 447 с. 10 000. 2 р. 50 к., в перепл. 3 р.

Зебер Гвидо. Техника кинотрюка. Der Trickfilm in seinem grundsätzlichen möglichkeiten. С предисл. *С. М. Эйзенштейна.* Под ред. *Э. К. Тиссэ.* Перев. и переработка *В. Л. Нильсена* и *Саула Гофмана.* С 40 рис. и схем. [М.] Теа-кино-печать. 1929. 213, [3] с., с илл. и черт. 4 500. 1 р. 15 к., в перепл.-папке.

Крылов С. Кино вместо водки. К Всесоюзному партсовещанию по вопросам кино. М.-Л. «Московский рабочий». 71 с., [1] с. объявл. 10 000. 16 к.

Лауберг Ю. К. Бромистые бумаги. Копирование на них, увеличение и тонирование. М. Госуд. изд-во 192 с., с илл. и черт., [3] с. объявл. 5 000. 1 р. 90 к., в перепл.-папке.

Библиография: Указания использованной литературы в «Предисловии» (4 назв.).

— Фотографические рецепты и таблицы. Сборник испытанных рецептов по всем фотографическим процессам. Изд. 6-е. М.-Л. Госуд. изд-во. XVI, 288 с., [1] вклад. л. табл. 6 000. 1 р. 75 к., в перепл.-папке.

Леонтьев П. В. Фотографические развлечения. Фото-шутки и забавы. С 31 рис. Л. Научн. книгоизд-во. 56 с., с илл. и черт. (Б-ка фотографа. Б-ка журн. «В мастерской природы»). 5 000. 50 к.

Предводителев А. С. Что такое светопись. М.-Л. «Московский рабочий». 80 с., с илл. и черт. (Наука и техника. Под ред. *Т. К. Молодого* и *В. В. Фурдуева*). 4 000. 50 к.

Раевский А. Е. Приготовление диапозитивов. С 6 рис. Л. Научн. книгоизд-во. 56 с., с илл. и черт., [1] с. «Оглавление» на обл. (Б-чка фотографа. Б-ка журн. «В мастерской природы»). 5 000. 45 к.

Серпинский С. В. Что такое кино. С рис. М.—Л. Госуд. изд-во. 53 с., с илл. и черт., [2] с. объявл. 20 000. 12 к.

Собкевич Ф. И., фотограф. «Фоторекорд». Ответы на вопросы начинающего фотографа. Запорожье, [Автор]. 42, [2] с. 1 000. 60 к.

— «Фоторекорд». Самая недорогая, самая скорая и самая легкая для самообучения фотография. Руководство к фотограф. пластиночным аппаратам с увеличителем и с лабораторией. Запорожье. [Автор]. 16 с. 1 000. 30 к.—Без тит. л.

Советский фотографический альманах. Ежегодник под ред. *В. П. Микулина*. 1 год. 1928. М. Журн. «Советское фото» [и] акц. изд-ское о-во «Огонек». 320, XXXII с., с илл., портр. и график. из них 6 с. объявл. 11 000. 2 р.

Библиография: «Русская периодическая фото-литература» (на 8 с.). *П. Лядов*.

Сухаребский Л. [М.] Учебное кино. С предисл. *А. В. Луначарского*. Вып. I. [М.] Теа-кино-печать. 229, [3] с. (Главполитпросвет). 4 000. 1 р. 35 к.

Библиография: «Литература» (62 назв.).

Тальбот Фр. [А.] Живая фотография. Перев. с англ. *Александра Крука. М. Рабиновича*. С рис. и фотогр. в тексте. [М.] Моск. акц. изд-ское о-во. 187 с., с илл. и черт., [5] с. объявл. 4 000. 2 р. 50 к., перепл. 50 к.

Тимошенко С. А. Что должен знать кино-режиссер—[инженер фильмы]. М.—Л. Теа-кино-печать. 1929. 85 с., с илл., черт., график. и схем., [2] с. объявл. 5 000. 75 к.

Фалькенштейн Б. Ю. Печатание на фотографических бумагах. С 9 рис. Л. Научн. книгоизд-во. 59 с., с илл. и черт., [1] с. объявл. (Б-ка фотографа. Б-ка журн. «В мастерской природы»). 5 200. 50 к.

Фогель Э., д-р. Карманный справочник по фотографии. Руководство для фотографов-любителей. Обработал и дополнил *Ю. К. Лауберт*. Изд. 11-е. С 236 илл. в тексте и на отдельн. листах. М.—Л. Госуд. изд-во. XX, 332 с., с илл. и черт., из них 8 с. объявл., [23] вклад. илл. 6 000. 2 р. В перепл.-папке.

Изд. 12-е. 10 000. 2 р.

Энгель Джо. Говорящая фильма. Аппарат «Три-эргон» и его применения. Перев. с немецк. *П. Н. Беликова*. М.—Л. Госуд. изд-во. 100, [3] с., с илл., черт. и график. 3 000. 85 к.

Яштолд-Говорко В. и Мархилевич К. Фото-материаловедение. Описание 85 веществ, применяемых в фотографии. М. Акц. изд-ское о-во «Огонек». 80 с., с график. (Б-ка журн. «Советское фото». Книжка. 19). 7 000. 50 к.

Библиография: Указания использованной литературы в «Предисловии» (4 назв.).

2. ИСТОРИЯ

Чайковский Всеволод В.] Младенческие годы русского кино. С предисл. *Г. М. Болтянского*. М.] Теа-кино-печать. 32 с. 10 000. 20 к.

3. СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ

Гос. Академия художественных наук. *Москва. Выставка советской фотографии. 1928*. Советская фотография за десять лет. [Статьи, каталог, план, содержание и организация выставки]. [М.] Ком-т выставки. 144, [3] с., с план. из них 1 с. «Для заметок», [10] с. объявл. (Ком-т выставки советской фотографии при Госуд. акад. худож. наук). 2 000. 50 к.

1. Фотография и современность. Фотография в орбите художественных наук. *А. А. Сидоров*. Фотография—искусство. *Б. Коцын*. Современное состояние фотографии. *Н. Ермилов*. Обзор деятельности Комитета выставки. *Г. М. Болтянский*. 2. Организация выставки. 3. Экспонаты выставки.

Блейман М. Владимир Фогель. М.—Л. Теа-кино-печать. 16 с., с илл. 20 000. 15 к.

— 2-е изд. 1929. 16 с., с илл. 15 000. 15 к.

[Верховский Никита]. Закушняк. Жизнь. Творчество. Авторы. Либретто. [М.] Теа-кино-печать. [8] с., с илл. и портр. 15 000. 15 к.

Вокруг Совкино. Стенограмма диспута, организованного ЦК ВЛКСМ, ЦС ОДСК и Редакцией газеты «Комсомольская правда» 8—15 октября 1927 г. Под ред. Агитпропа ЦК ВЛКСМ и Главполитпросвета. [М.] Теа-кино-печать. 90 с. (ГПП и ЦК ВЛКСМ). 2 000. 1 р.

Доклад т. *Бляхина* (Совкино) —

«Политика Совкино. Прения по докладу и заключит. слово докладчика.

Всесоюзная коммунистическая партия. *Совещание по кинематографии, 1-е, Москва.* Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии. Под ред. *Б. С. Ольхового.* [М.] Теа-кино-печать. 1929. 466 с. (Отд. агитации, пропаганды и печати ЦК ВКП (б). 10 000. 2 р. 75 к.

Вступит. слово *С. В. Косиора.* Доклады тт. *Криницкого* (Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии), *Шведчикова* (Организационные и хозяйственные вопросы советской кинематографии), *Мещерякова* (Кино в деревне), Мальцева и Смирнова (Общественность, печать и кино). Прения до докладам. Заключ. слово докладчиков. Резолюции совещания.

Гидони А. Алиса Терри. [М.] Теа-кино-печать. 14, [2] с., с илл. 15 000. 15 к.

— 2-е изд. 1929. 16 с., с илл. 15 000. 15 к.

Домбровский Л. Бен Тюрпен. (Ben Turpin). М.-Л. Теа-кино-печать. 15 с., с илл., [1] с. объявл. 25 000. 15 к.

Дроздов Александр [М.] Малиновская. [М.] Теа-кино-печать. 15 с., с илл. [1] с. объявл. 15 000. 15 к.

— 2-е изд. 15 с., с илл., [1] с. объявл. 15 000. 15 к.

Эн. Гарри Пиль и гаррипилевщина. [М.] Теа-кино-печать. 16 с., с илл. 15 000. 15 к.

Жаткин Петр [Л.] Баталов. [М.] Теа-кино-печать. 1929. 16 с., с илл. и портр. 15 000. 15 к.

— Жизнева. 2-е изд. [М.] Теа-кино-печать. 16 с., с илл. 15 000. 15 к.

Кауфман Н. [О.] Вильям Десмонд и трюковая фильма. 2-е изд. [М.] Теа-кино-печать. 15 с., с илл., [1] с. объявл. 23 000. 15 к.

— Конвей Тирль... [М.] Теа-кино-печать. 15 с., с илл., [1] с. объявл. 15 000. 15 к.

Киршон В. На кино-посту. [Сборник статей]. М.-Л. «Московский рабочий». 159 с., [1] с. объявл. 5 000. 45 к.

Под знаком «Мэри». Прорыв фронта. Политика непонимания или непонимание политики. Идеология и план. Заметки об АРК и ОДСК. О кинокритике.—Статьи, написанные за период дискуссии перед парт. совещанием по делам кино и печатавшиеся главным образом в ж. «На литературном посту».

Коломаров Б. Злодей в кино. М.—Л. Теа-кино-печать. 1929. 28 с., с илл., [4] с. объявл. ([Б-чка «Советского экрана»]). 12 000. 20 к.

— Ричардо Дикс. М.-Л. Теа-кино-печать. 15 с., с илл., [1] с. объявл. 20 000. 15 к.

— Фатти. (Roscoe Arbuckle). М.-Л. Теа-кино-печать. 16 с., с илл. 15 000. 15 к.

Кольцова [Елизавета]. Полотняная жизнь. М.-Л. Теа-кино-печать. 1929. 48 с. ([Б-чка «Советского экрана»]). 12 000. 20 к.

Королевич Влад. Вера Барановская. [М.] Теа-кино-печать. 1929. 16 с., с илл. 15 000. 15 к.

— Женщина в кино. [М.] Теа-кино-печать. 96 с., [16] вклад. л. портр. 6 000. 95 к.

Криницкий А. И. Задачи советского кино. [М.] Теа-кино-печать. 1929. 62, [2] с. 3 000. 70 к.

— То же. 64 с. 5 000. 45 к.

Кулешов Лев [В.] Искусство кино. (Мой опыт). [М.] Теа-кино-печать. 1929. 153, [2] с., [1] с. объявл. 6 500. 80 к.—Предисловие: *Пудовкин, Оболенский, Комаров, Фогель.*

Лацис А. [Э.] и Кейлина Л. Дети и кино. Под ред. *Е. Угаровой.* Предисл. *Пистрак.* [М.] Теа-кино-печать. 85, [3], с., с илл. (Главсоцвос. Наркомпрос). 5 000. 50 к.

Лопатин П. И. Тайны кино. М. ЦК Союза текстильщиков. 32 с., с илл. и портр. 100 000. [Б. ц.]. Прилож. к «Голосу текстилей».

Луначарский А. В. Кино на Западе и у нас. [М.] Теа-кино-печать. 80 с., с илл. 4 000. 80 к.

Любович Эрнст и Дюпон Эвальд. Американский кино-рай. [М.] Теа-кино-печать. 31 с., [1] с. объявл. 15 000. 20 к.—[Беспл. прилож. журн. «Советский экран» на 1928 г.].

Мазинг Б. Вернер Краусс. М.-Л. Теа-кино-печать. 15 с., с илл. и портр. 15 000. 15 к.

— Пауль Вегенер. М.-Л. Теа-кино-печать. 16 с., с илл. 18 000. 15 к.

— Степан Надеждин. М.-Л. Теа-кино-печать. 46 с., с илл. и портр., [2] с. объявл. 4 000. 50 к.

— Эмиль Яннингс. 2-е изд. М.-Л. Теа-кино-печать. 32 с., с илл. 15 000. 15 к.

Мещанинов Юрий (Р. Они),

Американские кино-актеры. Вып. III. Мак-Авой-Прингль. Составил... Под ред. *С. С. Мокульского* и *И. Трауберга*. Л. «Academia» 84 с., [7] с. объявл., [10] вклад. л. портр. ([Кинок-ом-т Госуд. инст-та истории искусств. Артисты экрана. Серия книг о кино-актерах и режиссерах]). 3 100. 1 р.

Мур Лео. Столица Киноландии. [М.] Теа-кино-печать. 176 с. 4 000. 1 р. 20 к.

Негри Пола. Жизнь и мечты в кино. Перев. с франц. *В. М. Вельского*. Предисл. *Вл. Недоброво*. М.-Л. Теа-кино-печать. 31 с., с портр. ([Б-чка «Советского экрана»]). 12 000. 20 к.

Незнамов П. Ната Вачнадзе. [М.] Теа-кино-печать. 16 с., с илл. 30 000. 15 к.

Никодимов Б. Глазами иностранца. Альфред Пико о советском кино и театре. Вып. I. В страну большевиков. [М.] Теа-кино-печать. 16 с. 10 000. 20 к.

— Вып. II. Гудит Москва. 16 с. 12 000. 20 к.

Нольд Р. Американцы дома. [Американские кино-актеры]. [М. - Л.] Теа-кино-печать. 32 с. ([Б-чка «Советского экрана»]). 12 000. 20 к.

— Под развесистой клюквой. [О заграничных кинопостановках из русской жизни]. М. - Л. Теа-кино-печать 1929. 28 с., с илл. [4] с. объявл. ([Б-чка «Советского экрана»]). 12 000. 20 к.

Общество друзей советской кинематографии. *Северо-Кавказская краевая конференция, 1-я. Ростов-на-Дону. 1927*. Материалы 1-й Северо-Кавказской краевой конференции ОДСК. 3—4 декабря 1927 г. [Ростов н/Д]. Сев.-Кавказ. Крайотд-ние Теа-кино-печать. 26 с. (Сев.-Кавказ. краев. совет ОДСК). 5 000. [Б. ц.].

Оленин Александр [Б.] В. Н. Попова. [М.] Теа-кино-печать. 1929. 14, [2] с., с илл. и портр. 15 000. 15 к.

— Мацист... [М.] Теа-кино-печать. 14 с., с илл., [2] с. объявл. 15 000.

Полоцкий Семен [З.] Константин Эггерт... [М.] Теа-кино-печать. 1929. 16 с., с илл. и портр. 15 000. 15 к.

Советское кино перед лицом общественности. Сборник дискуссионных статей под ред. *К. Мальцева*. [М.] Теа-кино-печать. 173 с., [3] с. объявл. 5 000. 1 р. 25 к.

Идейное содержание советского кино и его коммерческий уклон; как и кого обслуживает кино; об организации кинематографистов.— Статьи *Луначарского, Ефремова, Киршона, Сольского, Трайнина, Блюма, Мещерякова, Львовского, Юкова*.—Сборник выпущен по поручению агитпропа ЦК ВКП (б).

«Совкино», акционерное общество. Москва. *Правление*. Тематический план Совкино на 1928/29 гг.... [М.] Теа-кино-печать. 16 с. 1 000. 5 к.

Степанов Н. Я. Заметки по искусству кино-экрана. Владивосток. [Изд. автора]. 31 с. 1 000. 30 к.

Сухаревский Л. М., прив.-доц. 1 МГУ. Обзор санпросветительных кинофильм за 10 лет пролетарской революции (1917—1927). Под ред. д-ра *С. Н. Волконской* и д-ра *Ф. Ю. Бермана*. М. Изд-во Мосздравотд. 59 с., [5] с. объявл. (Санпросвет. Мосздравотд. 2 000. 50 к.

Татарова А. [К.] Лиа де Путти. [М.] Теа-кино-печать. 16 с., с илл. 15 000. 15 к.

— 3-е изд. 15 с., с илл., [1] с. объявл. 30 000. 15 к.

Толкачев Е. Стандартный Чарльз Хетчинсон. 2-е изд. [М.] Теа-кино-печать. 15 с., с илл., [1] с. объявл. 15 000. 15 к.

— 3-е изд. 15 с., с илл., [1] с. объявл. 30 000. 15 к.

Трайнин И. П. Кино на культурном фронте. [М.] Теа-кино-печать. 106 с., [3] с. объявл. 3 000. 1 р.

Трауберг Ил. Города в кино. М. - Л. Теа-кино-печать. 31 с., [1] с. объявл. ([Б-чка «Советского экрана»]). 12 000. 20 к.

Трояновский А. В. [и] Елизаров Р. И. Изучение кинозрителя. (По материалам Исследовательской театральной мастерской). Под ред. *Н. Семеновой*. М. - Л. Наркомпрос РСФСР [и] Госуд. изд-во, 98 с., с диагр. (Главискусство). 2 000. 90 к.

Уразов Измаил. Гарри Лидтке. Изд. 3-е. [М.] Теа-кино-печать. 16 с., с илл. 15 000. 15 к.

Чарли Чаплин. Сборник фельетонов о человеке и творчестве. Чаплин, каким его видели: *Робер-де-Боплан, Луи Деллюк, Жан Лемюр, Поль Маран, Анри Пулайль, Робер Флорей* и как о нем слышали: *Уэйтинг*. Одесса]. ... «БИП». 136 с. 3 000. 90 к.

Библиография: «Список фильм Чарли Чаплина» (на 3 с.).

Шершеневич Вадим [Г.] Смешное о кино. [М.] Теа-кино-печать. 32 с. 8 000. 20 к.

Шкловский Виктор [Б.] Роом. Жизнь и работа. [М.] Теа-кино-печать. 1929. 10, [5] с., с илл., [1] с. объявл. 15 000. 15 к.

Шолок. Лиана Гайд... [М.] Теа-кино-печать. 15 с., с илл., [1] с. объявл. 15 000. 15 к.

Юткевич Сергей [И.] Игорь Ильинский. [М.] Теа-кино-печать. 1929. 16 с., с илл. и портр. 15 000. 15 к.

— Минин... [М.] Теа-кино-печать. 16 с., с илл. 15 000. 15 к.

4. МАССОВАЯ КИНО- И ФОТО-РАБОТА

Бунимович Д. [З.] Фото-кружок и работа в нем. М. Акц. изд-ское о-во «Огонек». 72 с., с илл. и план. (Б-чка журн. «Советское фото». Книжка 20). 4 000. 40 к.

«Библиография» (на 2 с.).

Кациграс А. [И.] Как работать с кино-передвижкой в деревне. Справочник-памятка деревенского кино-работника. [М.] Теа-кино-печать. 1929. 91, [1] с., [3] с. объявл. (Мосгубполитпросвет). 7 000. 40 к.

Лемберг Э. Г. Кино деревне. Как устроить кино в деревне. [М.] Теа-кино-печать. 1929. 69 с., со схем. 7 000. 40 к.

Библиография: «Что читать о кино» (на 2 с.).

РСФСР. Главный политико-просветительный комитет. *Художественный отдел.* Программа по подготовке и переподготовке кино-механиков и кино-работников для деревни. 3-е изд. дополн. и переработ. [М.] Теа-кино-печать. 96 с. (Главполитпросвет. Худож. отд.). 5 000. 40 к.

Библиография: «Указатель кино-литературы для руководителей и преподавателей курсов и для курсантов» (114 назв.).

Рюмин Евг. Световая газета в деревне. (С 13 рис.). [М.] «Долой неграмотность». [1927]. 63 с., с илл., черт. и диагр., [1] с. объявл. (Центр. дом искусства в деревне им. народного художника В. Д. Поленова). 4 000. 65 к.

Библиография: «Книга, журнал и газета в помощь стен-газетчику» (на 2 с.).

МУЗЕИ И МУЗЕЙНОЕ ДЕЛО. КАТАЛОГИ И ПУТЕВОДИТЕЛИ. ВЫСТАВКИ. УСАДЬБЫ. СПРАВОЧНЫЕ ИЗДАНИЯ

Гос. академия художественных наук. Москва. *Выставка картин П. П. Кончаловского. 1928.* Выставка картин П. П. Кончаловского. (1927/28). [Каталог]. М. [7] с. (ГАХН). 1 500. Вступ. текст: *А. А. Сидоров.*

Графическая комиссия. Г. А. Х. Н. Графическая комиссия. Заседание 18 января 1928 г. [Программа заседания, посвященного 35-летию деятельности гравера В. И. Соколова]... [М.] [3] л. с илл. 50. [Б. ц.].

«Архангельское», музей-усадьба. Зал Тьеполо в Архангельском. (Salle Tiepolo). [М.] [4] с., с илл. (Музейный п/отд. МОНО. Усадьба-музей «Архангельское»). 500. 10 к. Без тит. л. и обл. В конце текста—*Ю. Анисимов.*

— Панно и картины Гюбер-Робера (в Архангельском. [М.] [4] с., с илл. Музейный п/отд. МОНО. Усадьба-музей «Архангельское». 500. 10 к. — Без тит. л. и обл. В конце текста—*Н. Машковцев.*

— *Выставка работ Н. де-Куртейля, 1928.* Выставка работ Н. де-Куртейля. [Каталог]. [М.] Усадьба-музей «Архангельское». [4] с., с портр. (Музейный п/отд. МОНО. Усадьба-музей «Архангельское»). 500. 10 к. — Без тит. л. и обл. — Вступит. статья: *Б. Анисимов.*

Ассоциация художников революции. *Выставка, 10-я. Москва. 1928.* Десятая выставка АХР, при участии художников других объединений, посвященная десятилетию Рабоче-крестьянской красной армии. [Каталог]. М. Изд-во АХР. 344 с., с илл., портр. и факсимиле. 4 200. 2 р. 50 к.

— *Иваново - Вознесенский филиал. Выставка, 2-я. 1928.* Каталог 2-й выставки картин Иваново-Вознесенского филиала АХРР. 1928 год. [Ив.-Вознесенск]. 8 с. 300. 15 к.

— *Объединение молодежи. Выставка, 1-я. Москва. 1928.* Каталог 1-й выставки. ОМАХХР (?). М. Изд-во АХРР. 28, [2] с. 2 000. 10 к.

— *Объединение молодежи. Вятский филиал. Выставка. 1928.* Каталог выставки живописи Вятского филиала Объединения молодежи Ассоциации художников революции (ОМАХР) с участием членов АХР. Вятка. [Объед. молодежи Ассоциации художн. революции]. 7 с. 200. [Б. ц.]

— *Объединение молодежи. Пензенский филиал. Выставка, 1-я. 1928.* Каталог 1-й губернской художественной выставки в гор. Пензе с участием

членов АХРа, самоучек и фотографов. Пенза. 16 с. (Объединение молодежи Ассоциации художников революции при Госуд. акад. худож. наук). 700. [Б. ц.].

— *Объединение художников-самоучек. Выставка-смотр, 1-я. Москва. 1927.* ОХС. 1-я выставка-смотр художников-самоучек. [Каталог]... [М., АХРР. 1927]. VII, 21 с. ([Объединение художников-самоучек при Ассоциации художников рев. России АХРР]). 1 000. 20 к.—Вступительн. текст: *С. Токарев.*

Объединение художников-самоучек. Выставка, 1-я. 1928. 1-я всесоюзная выставка ОХСа. [Каталог]... [Л.] Акад. художеств [и ОХС]. 23 с. (Всесоюзное объединение художников-самоучек при Ассоциации худож. рев. России ОХС АХРР). 1 000. 20 к.

— *Омский филиал. Выставка, 2-я. 1928.* 2-я выставка картин Омского филиала АХРР (Ассоциация художников революционной России при Российской академии художественных наук). [Каталог]. Омск. [1] л., сложенный в 6 с. 1 500 [Б. ц.]

— *Тверской филиал. Выставка, 2-я. 1928.* Каталог 2 выставки Твер. АХР. «10 лет Тверского комсомола». Тверь. Тверск. филиал Ассоциации художников революции. 20 с., с илл., из них 3 с. текста на обл. 1 500. 20 к.— Без тит. л. Описано по обл.

Ачинское окружное общество краеведения. *Секция по изучению художественного творчества округа. Выставка, 1-я. Ачинск. 1928.* Каталог. Первая художественная выставка в г. Ачинске. Живопись, прикладное искусство и фотоснимки. [Ачинск]. [1], 14 с. (Ачинск. окружн. о-во краеведения. Секция по изучению худож. творчества округа). 500. 15 к.— Без тит. л. Описано по обл.

Бартрам Н. [Д.] и Овчинникова Е. Музей игрушки. Об игрушке, кукольном театре, начатках труда и знаний и о книге для ребенка. Составили: ... Л. «Academia». 61, [1] с., с илл. (Госуд. музей игрушки Музейного отд. Главнауки Наркомпроса). 1 000. 65 к.

Бабенчиков В. П., научн. сотрудник. Панорама штурма 6 июня 1855 г. Путеводитель по картине. Изд. 5-е. Севастополь. 20 с., с илл. (Севастопольск. музейное объединение. Военно-историч. музей) 15 000. 5 к.— Без тит. л. Описано по обл.

— Изд. 6-е. 10 000. 5 к.

— Изд. 7-е. 10 000. 5 к.

«Бытие», общество художников. Москва. *Выставка, 6-я 1928.* Каталог 6-й выставки картин общества художников. «Бытие». [М.] 1 М. Г. ун-т. 13 с. 1 000. [Б. ц.]

Воинов Всеволод. Оборудование гравюрных кабинетов и техника хранения коллекций. М. Главнаука Наркомпроса. 35 с., с илл. и черт. (Б-ка музейного работника. Под общ. ред. *С. П. Григорьева, Н. А. Дорогутина, Г. Л. Малицкого, А. Н. Топорнина.* Вып. III). 1 500. 1 р. 75 к.

Вологодский государственный областной музей. *Инициативная группа художников вологжан. Выставка картин и рисунков, 1-я. 1928.* Каталог 1-й выставки картин и рисунков Инициативной группы художников - вологжан при Государств. музее. Апрель—май 1928 г. Вологда. 14 с. (Вологодск. госуд. област. музей). 1 000. 10 к.

Волоколамский музей. Волоколамский музей (бывш. Иосифов монастырь). Краткое описание музея. Составлено завед. музеем *К. Н. Шепетовым.* М. 8 с. (Музейный п/отд. МОНО). 1 000. [Б. ц.]

Гос. Галлерея Айвазовского. Феодосия. *Выставка картин современных русских художников, 1-я.* Четвертая выставка картин современных русских художников. [Каталог]. Феодосия. 12 с. (Госуд. галлерея Айвазовского и Археологич. музей). 500. [Б. ц.]

Грузия. ССР. Главное управление научными и художественными учреждениями. Положение и инструкции об охране памятников старины, искусства и природы ССР Грузии. Тифлис. 25 с.

Дом Печати. Москва. *Ассоциация графиков. Выставка, 3-я. 1928.* Третья выставка графики. [Каталог] М. Ассоциация графиков при Доме печати. 14 с. 500. [Б. ц.]

«Жар-цвет». Московское общество художников. *Выставка картин. 1928.* Выставка картин Общества художников «Жар-цвет». М. О-во художников «Жар-цвет». 45 с 1 500. [Б. ц.]—Без титул. л. Описано по обл.

Константин Федорович Богаевский. XXX.—Вступ. статья *А. Г. Габричевского.*—Биографические сведения.—

Каталог выставки. [Со вст. статьей проф. *А. А. Сидорова*]. 1928.

Гос. Институт искусств. Ленинград. *Выставка Украинской народной живописи. 1928.* Выставка Украинской народной живописи (росписи хат). [Л.] [Госуд. инст-т истории искусств]. [3] с. (Госуд. инст-т истории искусств. Секция изучения крест. искусства Социологич. ком-та). 200. [Б. ц.]—Без тит. л. и обл.—В конце текста—*Е. Берченко.*

Историко-художественный и бытовой музей «б. Ново-Девичий монастырь». Москва. Путеводитель. [Составлен *Е. С. Кропоткиной.* Под ред. и предисл. *А. С. Лосева*]. М. Музей. 23,[1] с., с илл., [1] вклад. л. план (Моск. отд. нар. образ. Историко-худож. и бытовой музей «б. Ново-Девичий м-рь»). 1 000 20 к.

«Круг художников», общество. Ленинград. *Выставка картин и скульптуры, 2-я. 1928.* Круг. 2-я выставка 1928. [Декларация и каталог]. Л. Русский музей [и ов-о «Круг художников»]. 16 с. 3 000. 20 к.

Ленинградск. Выставка картин и скульптуры. «Современные ленинградские художественные группировки». Каталог. О-во им. Куинджи. «АХРР», «Круг», «4 искусства», Школа Филонова. Л. 1928—1929. 32 с., из них 1 «Для заметок». ([Ленингр. област. сов. проф. союзов. Дома культуры]). 3 000. 10 к.

Ленинградская академия художеств. *Музей. Выставка работ Александра Яковлева. 1928.* Александр Яковлев. Выставка. [Каталог]. Л. [Акад. художеств] 8 с., с портр. (Акад. художеств. Музей). 250. [Б. ц.]—Текст: *Э.* [*Ф.*] *Голлербах.*

Ленинградский областной совет профессиональных союзов. *Культурно-просветительный отдел. Выставка картин З. Е. Серебряковой.* Выставка картин З. Е. Серебряковой. [Каталог]. [1929]. 8 с. (Ленингр. област. сов. проф. союзов). 1 500. 10 к.—Без тит. л. и обл. — Вступит. текст: *Всеволод Воинов.*

Ленинградское общество экслибрисистов. *Выставка «Художественный экслибрис. 1928.* Художественный экслибрис. 1917 — 1927. [Обзор выставки]. Л., Л. О. Э. 18 [3] с., с илл., [4] л. илл. (Ленингр. о-во экслибрисистов). 100. 1 р.—Текст: *Э.* [*Ф*] *Голлербах.*

Масленников Н. Н. Как смотреть картины. Пособие для посетителей музеев, выставок картин и политпросветработников. Под ред. Худ. отд. Главполитпросвета. М.—Л. Нар. ком. прос. [и] Госуд. изд-во 66 с., с илл. и портр., [2] с. объявл. 3 000. 60 к.

Миссори Т. И., выставка. Новгород. 1928. Выставка художника Т. И. Миссори. Новгород. Окрмузей [и худож. Т. И. Миссори]. [4] с. 150. 10 к.

Москва. Выставка детской книги и детского творчества Японии. 1928. Выставка детской книги и детского творчества Японии. [Описание]. М. 17, [2] с., с илл. (В. О. К. С. и Г. А. Х. Н. [Москва, 11—21. X. 1928]). 700. Бесплатно.—Без тит. л. Описано по обл.

Авторы статей: *Я. Месин, Н. Сакулина.*

— То же. 19 с., с илл. 1 000. 20 к.

Москва. Выставка современного французского искусства. 1928. Каталог выставки современного французского искусства. М. Ком-т выставки. 72 с., [24] л. илл. (Госуд. акад. худож. наук. Госуд. музей нового зап. искусства. Госуд. Туетьяковская галлерея). 1 500. 50 к.

Предисловие: «К выставке французского искусства». *А. Луначарский.*—Вступит. статьи: «Две культуры». *П. С. Коган.*—«Французская живопись на выставке». *Б. Терновец.*—«Русская группа». *Абрам Эфрос.*

— 2-е изд. 2 000. 50 к.

Москва. Выставка художественных произведений к 10-летнему юбилею Октябрьской революции. 1928. Выставка художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции. Январь 1928. [Каталог]. М. Выставочный ком-т. 19 с. 2 000. 10 к.

Московская губерния. Отдел народного образования. *Подотдел социального воспитания. Совет по внешкольному воспитанию и педагогической пропаганде.* Кино-фильмы для детских кино-сеансов. М. 36 с., [1] с. «Содержание» на обл. (Совет по внешкольному воспитанию и педагогич. пропаганде при Губсоцвосе МОНО. [Серия А.] Внешкольная работа с детьми. Вып. III). 2 000. 40 к.

Московское общество ху-

дожников-станковистов. *Выставка, 4-я. Москва. 1928.* 4-я выставка картин, рисунков и скульптуры ОСТ. [Каталог]. М. [32] с., из них 3 «Для заметок». (Музей живописной культуры). 600. [Б. ц.].

Гос. Музей изящных искусств. Москва. Альбрехт Дюрер и его гравюры. К 400-летней годовщине смерти художника. (1528—1928). [Каталог выставки]. М. Госуд. музей изящных искусств. 45, [2] с. (Госуд. музей изящных искусств). 1 000. 30 к.

Вступит. статьи: «Альбрехт Дюрер и его гравюры» *Н. И. Ромачов.* Выставка Дюрера. *А. А. Сидоров.*

Библиография: Указания использованной литературы. (3 назв.). *П. Романов.*

— *Выставка гравюр Кэте Кольвиц. 1928.* Кэте Кольвиц. 1867—1927. Выставка гравюр. К 60-летию художницы. [Каталог]. М. Госуд. музей изящных искусств. 11 с., с портр. (Госуд. музей изящных искусств. Госуд. акад. худож. наук). 1 000. [Б. ц.]— Вступит. текст: «Кэте Кольвиц и ее творчество». *А. А. Сидоров.*

— *Кабинет гравюр. Выставка. «Освободительные движения XVI—XX в. 1928.* Выставка графики Освободительные движения XVI—XX в., организованной к XI годовщине Октябрьской революции. [Каталог]. М. Г. М. И. И. 27 с. (Госуд. музей изящных искусств. Гравюрный кабинет). 1 000. [Б. ц.]— Без тит. л. Описано по обл.— Вступит. текст: проф. *А. А. Сидоров.*

— *Отделение античного искусства.* Путеводитель по отделению античного искусства. М. Госуд. музей изящных искусств. 57 с., с илл. и план. (Госуд. музей изящных искусств). 3 000. 25 к.— Предисловие: *Н. А. Щербаков.*

Гос. Музей нового западного искусства. Москва. Иллюстрированный каталог... М. Госуд. музей нового зап. искусства. 131 с., 32 вклад. л. илл. (Госуд. музей нового зап. искусства). 5 000. 60 к.

Библиография: «Библиография Музея» (28 назв.).

— *Щукинское отделение. Выставка рисунков Луи Лозовика. 1928.* Выставка рисунков современного американского художника Луи Лозовика (Louis Losowick). Краткий каталог. М. 7 с. (Госуд. музей нового зап. искусства. 1-е (Щукинское) отд...) 200. [Б. ц.]— Вступит. текст: *Б. Раппопорт.*

Музей-собор Василия Блаженного Москва. Музей-собор Василия Блаженного. Очерк, составленный сотрудниками Музея. Л. 37 с., с илл. и план., [1] с. объявл. (Упр-ние музеями-усадьбами и музеями-монастырями Главнауки Наркомпроса). 1 000. 30 к.

«Новая Сибирь», Сибирское общество художников. Новосибирск. *Иркутский филиал. Выставка картин и рисунков. А. В. Овчинникова.* Каталог. Выставка картин и рисунков Овчинникова А. В. Работы из путешествий по Якутии, Охотскому побережью и Монголии. Иркутск. Област. музей, 3. с. (О-во художников «Новая Сибирь». Член Иркутск. филиала О-ва). 700. [Б. ц.].

— *Минусинская группа. Выставка живописи и графики. Минусинск. 1928.* Выставка живописи и графики. [Каталог]. Минусинск. [23] с., с илл. и портр., частью in recto. (Минусинск. Группа Сиб. о-ва художников «Новая Сибирь»). 250. [Б. ц.].

Новгородский музей древнего и нового русского искусства. Новгородский музей древнего и нового русского искусства. Краткий исторический очерк и обзор коллекций. Новгород. [Окрмузей Политпросвета]. 1927. 28 с. ([Новгородск. музеи и памятники. Вып. II]). 2 000. 10 к. Перед загл.: *Н. П.*

Общество им. А. И. Куинджи. Москва. *Выставка картин. 1928.* Каталог выставки картин Общества имени А. И. Куинджи в залах О-ва поощрения художеств. Л. 29 с. 2 000. 20 к.

Общество московских художников. Москва. *Выставка 1928.* Выставка художественных произведений Общества московских художников. О. М. Х. [Каталог]. М. 27 с. 1 000. [Б. ц.].

Общество поощрения художеств. Ленинград. *Выставка картин Н. А. Семенова. 1928.* Каталог посмертной выставки картин академика живописи Н. А. Сергеева (1855—1919). Л. [О-во поощрения художеств]. 18 с., с илл. и портр., [1] с. текста на обл. (О-во поощрения художеств). 1 000. 25 к.—Без тит. л. Описано по обл.— Вступит. текст: «Н. А. Сергеев, академик живописи». *П. Ковальская-Ильина.*

Библиография: «Библиография» (7 назв.).

Общество художников им. И. Е. Репина. Москва. *Вы-*

ставка картин, 2-я. 1928. 2-я выставка картин, этюдов и рисунков. [Каталог]. М. Объединение художников им. И. Е. Репина [и Центр. дом ученых Цекубу]. 16 с. (Центр. дом ученых Цекубу). 750. 20 к.—Без тит. л. Описано по обл. — Вступит. текст: *А. Григорьев-Мари.*

Общество художников индивидуалистов. Ленинград. *Выставка картин, 7-я 1928.* Каталог VII выставки картин. [Л. О-во художников индивидуалистов]. 31 с., из них 3 с. «Для памяти». (О-во художников индивидуалистов). 3 000. [Б. ц.]

Община художников. Ленинград. *Выставка, 7-я. 1928.* Каталог VII выставки. Октябрь—ноябрь 1928. [Л. Община художников]. 23 с., с илл., из них 1 с. «Для заметок». (Община художников). 1 000. 20 к.

— *Выставка художника Р. Р. Френц. 1928.* Каталог Выставки художника Р. Р. Френц. [Л. Община художников]. 15 с., с илл. и портр., из них 1 с. «Для заметок». (Община художников). 500. 20 к.—Вступит. статья: *Н. Михайловская.*

Объединение художников-профессионалов и самоучек Черкасского района. Новочеркасск. *Выставка, 1-я.* Каталог картин и рисунков 1-й выставки Объединения художников-профессионалов и самоучек Черкасского района. [Новочеркасск]. [3] с. 500. [Б. ц.]—Без тит. л. и обл.

Объединение художников-реалистов. Москва. *Выставка картин, 2-я. 1928.* Каталог II-й выставки картин Объединения художников реалистов. М.О.Х.Р. 17 с. (Первый госуд. ун-т). 1 000. [Б. ц.].

Организация молодых художников Азербайджана. Баку. *Выставка 1-я, 1928.* Каталог 1-й выставки. Организация молодых художников Азербайджана. Живопись, графика, рисунок. Баку. 23 с. 150. [Б. ц.]— Текст параллельный на русском и тюркском яз.

«Останкино», музей-усадьба. *Выставка осветительных приборов конца XVIII и начала XIX вв. 1928.* Каталог выставки осветительных приборов конца XVIII и начала XIX вв. [М.] Музей. 48 с., с илл. (Музейный п/отд. М.О.Н.О. Музей-усадьба «Останкино».) 1 000. 35 к.—Вступит. текст: *В. Виноградов.*

Пахомов, Н. П. Путеводитель по Государственной Третьяковской галлерее. [2-е изд.] М.-Л. Госуд. изд-во. 1928. 131 с., с план. 4 000. 60 к.

— Изд. 3-е. 6 000. 60 к.

Пермь. Выставка революционного искусства Запада. 1928. Выставка революционного искусства Запада в клубе ученых. Организована Худож. галлереей Пермского госуд. област. музея, Пермск. центр. библиотекой и Пермск. секцией научн. работников 10 ноября—1 декабря 1928 г. [Каталог]. Пермь. 26 с. 350. 20 к.

Полканов А. [И.]. Каталог выставки портрета XVIII и XIX столетий. [Симферополь]. Пром.-кооп. т-во скоропечатня «Рекорд». 12 с. 500. [Б. ц.].

Прилежаева-Барская Б. По залам Эрмитажа. Л. Изд-во Ленингр. сов. профсоюзов. 124, [3] с., с илл. и план., [1] вклад. л. план. 3 000. 75 к.

Библиография: «Литература» (на 2 с.).

Путеводитель по театрам Ленинграда. 1928 г. [Л. Кубуч]. 48 с., с план., из них часть с. объявл. и «Для заметок». 10 000. 25 к.

— 2-е дополн. изд. 41 с., с план., из них 1 с. на обложке и часть с. объявл. 15 000. 25 к.

РСФСР. Главное управление по делам художественной литературы и искусства. *Комиссия по приобретениям произведений работников изобразительных искусств.* Каталог приобретений Государственной комиссии по приобретениям произведений работников изобразительных искусств. М. Главискусство. 44 с., с илл., частью in recto. 1 000. [Б. ц.].

— Управление государственными академическими театрами. Абонементы государственных академических театров и государственных цирков. Справочник на сезон 1928—1929 год. [М.] Центр. театральная касса. 52 с., с илл., портр. и план., [4] с. объявл. 60 000. Бесплатно.

Ростов-на-Дону. Выставка живописи, скульптуры графики и рисунков Ростово-Нахичеванских н-Д. художников. Выставка живописи, скульптуры, графики и рисунков. Ростово-Нахичеванских н-Д. художников. [Каталог]. Ростов-на-Дону. Выставочный ком-т. 15 с. (Крайпосредрабис. Донполитпросвет). 500. [Б. ц.].

Русский музей. Ленин-

град. Краткий путеводитель. Л. Госуд. русс. музей. 31 с., с план. (Госуд. Русский музей). 5 000. 15 к.

Рыков П. [С.], проф. Музейная работа Саратовской губернии за десять лет. Саратов. 1927. 10 с., с илл. 100. [Б. ц.]—[Оттиск статьи из № 10 журн. «Нижнее Поволожье»—органа Сар. губплана].

Рязанский государственный областной музей. *Картинная галлерея*. Путеводитель. Рязань. 1927. 25 с. [3] л. илл. (Рязанск. госуд. област. музей. Картинная галлерея). 1 000. [Б. ц.]—В конце текста: *А. Фасенко*.

СССР. Центральное посредническое бюро по найму работников искусств. Список выездных спектаклей стационарных театров и передвижных коллективов, концертно-эстрадных номеров и ансамблей. Сезон 1928—29 гг. М. 22, [2] с. (СССР. Нар. ком. труд. Центр. посредническое бюро по найму работников искусств. Центропосредрабис. 1 200. Бесплатно.

Саратов. Выставка картин В. Кашкина, В. Махонова, Г. Мельникова, В. Савостина. 1928. Каталог выставки картин В. Кашкина, В. Махонова Г. Мельникова, В. Савостина. Саратов. [4] с. 50. [Б. ц.].

— Объединенная выставка картин саратовских художников, 2-я. 1928. Каталог 2-й объединенной выставки картин саратовских художников. Саратов. [4] с. 200. [Б. ц.].

Саратовский государственный областной музей. Памятники дворянско-крепостной культуры в Радищевском музее. [Саратов]. 7 с., с илл. (Саратовск. гос. област. музей. № 10). 1 000. [Б. ц.]—Без тит. л. и обл.—В конце текста: *К. Папа-Афанасопуло*.

— Художественный фарфор. [Саратов]. 4 с., с илл. (Саратовск. гос. област. музей. № 3). 1 000. [Б. ц.]—Без тит. л. Описано по обл.—В конце текста: *К. Папа-Афанасопуло*.

Свердловск. Областная выставка творчества художников Урала. 1928. Областная выставка творчества художников Урала. [Каталог]. Свердловск. [Урал ОНО]. 23 с. 1 000. 15 к.

Серпухов. Выставка работ серпуховских художников, 4-я 1928. Каталог 4-й выставки работ серпуховских художников. 1928. [Серпухов]. 16 с., с портр. (Музейный подотд. МОНО. Серпуховск. художественно-историч. и краеведческий музей СОНО). 500. [Б. ц.].

Соколов, Владимир Иванович, выставка картин, гравюры и графики. Москва. Каталог выставки картин, гравюры и графики художника Владимира Соколова, члена Сергиевского филиала АХРР. Сергиев. [Госуд. Сергиевск. историко-худож. музей]. 12 с., с илл. 250. 10 к.

Союз горнорабочих СССР. *Всеукраинский комитет. Художественная выставка клубных изо-кружков, 1-я. Харьков. 1928*. Каталог 1-й всеукраинской художественной выставки клубных изо-кружков Союза горнорабочих С.С.С.Р. Харьков. 39 с., 11 л., с илл. 700. [Б. ц.].

Старорусский музей. *Выставка работ новгородских и старорусских художников, 1-я 1928*. 1-я художественная выставка работ новгородских и старорусских художников. С 25-го июля по 10 августа 1928 г. [Каталог]. Старая Русса [Старор. музей]. 4 с. (Старорусск. музей.) 200. [Б. ц.].

Татарская АССР. Народный комиссариат просвещения. *Академический центр. Отдел по делам музеев и охраны памятников искусства, старины и природы*. Материалы по охране, ремонту и реставрации памятников ТССР. Вып. 2. Казань. 83 с., с илл., [4] вклад. л. илл. (Отд. по делам музеев и охраны памятников искусства, старины и природы при Академич. центре. Татнаркомпроса). 500. [Б. ц.].

Предисловие. Проф. *Б. П. Денике*. Орнаментация минарета «Малого Столпа» в Болгарах. *М. К. Каргер*. Успенский собор Свияжского монастыря как архитектурный памятник. Доц. *Н. И. Брунов*. О некоторых памятниках допетровского зодчества Казани. *В. В. Егерев*. Измерение наклона Сююмбекиной башни. *П. М. Дульский*. О некоторых вандализмах Казани в прошлом. *П. Е. Корнилов*. Архитектурно-художественный облик казанского некрополя. *В. В. Егерев*. Стены Казанского Кремля и работы по ремонту их. *П. Е. Корнилов*. Ремонт памятников ТССР в 1927 году.—Перечень приложенных иллюстраций.

— Охрана памятников ТССР. (1917—1927 гг.). Казань. 14 с., [2] вклад. л. илл. (Отд. по делам музеев и охраны памятников искусства, старины и при-

роды при Академич. центре ТНКП). 200. [Б. ц.]—Перед загл.: *П. Е. Корнилов.*—[Отдельн. оттиск из журн. «Вестник Научн. о-ва татароведения», № 8 1928 г.].

Библиография: указания изданной Отделом литературы (4 наз.)

Театрально-музыкальный справочник на 1928 год. Год изд. 4-й. М.-Л. Теа-кино-печать. VIII, 320 с., из них часть объявл. 15 000. 1 р.

Гос. Третьяковская галлерея. Москва. Краткий путеводитель по Третьяковской галлерее. Составил по плану, разработ. Методич.-просветит. отд. Галлереи, научн. сотрудник Отд. *Л. В. Розенталь.* М. Госуд. Третьяковская галлерея. 88 с., с план. (Госуд. Третьяковская галлерея). 5 000. 40 к.

— Дополнения к путеводителю. 6 с. (Методич.-просветительный отд.). [Б. ц.] — Без тит. л. и обл. — Напечатано на пишущей машинке и литографировано.

— *Методическо-просветительный отдел.* Изучение музейного зрителя. Сборник Методическо-просветительного отдела. Под ред. *Л. В. Розенталя.* С 8 диагр. и планом Галлереи. [1]. [М.] Госуд. Третьяковская галлерея. 117, [1] с., с диагр. и план., [1] с. объявл. (Госуд. Третьяковская галлерея). 4 000. 1 р.

Л. В. Розенталь. Пути изучения музейного зрителя. *А. Г. Мойзес.* Экскурсионная жизнь Третьяковской галлереи по данным групповой анкеты за 1925 г. *Е. М. Штейн.* Типы экскурсионных групп. *В. Р. Герценберг.* Характеристика музейного зрителя. *Л. В. Розенталь.* Циркуляция публики по галлерее. *Его же.* Учет восприятия картин. *Е. А. Тюрина.* Музейный зритель в процессе художественной воспитательной работы (опыт наблюдения над группой участников цикла экскурсий).

Угличский музей древностей. Каталог картинам и портретам XI-го отдела (местного). Вып. II. Углич. музей. 12 с. (Угличск. музей древностей). 250. 15 к.

Гос. Художественно-исторический краевой музей. Воскресенск. Краткий путеводитель. [Воскресенск]. Госуд. худ. истор. краев. музей. 83 с. (Музейный п/отд. «МОНО». Госуд. художж. историч. краев. музей. В г. Воскресенске, Моск. губ.). 1 000. [Б. ц.].

Художественное общество им. К. К. Костанди. Одесса. *Выставка картин, 3-я.* Каталог Третьей осенней выставки картин. Одесса. [Художж. о-во им. К. К. Костанди]. 1927. 22, [2] с. 1 000.

Центральный музей Тавриды. Симферополь. *Выставка современного искусства. 1927.* Каталог Выставки современного искусства (живописи и графики). [Симферополь. Центр. музей Тавриды]. [1927]. 20 с. ([Главнаука НКП РСФСР. Центр. музей Тавриды]). 600. [Б. ц.]— Перед загл.: *А. Полканов.*

Центральный музей Татарской АССР. Казань. Георгий Крескентьевич Лукомский. [Каталог выставки рисунков]. Казань. [Центр. музей ТССР]. 32 с., [6] вклад. л. илл. и портр. 300. [Б.ц.] —Вступит. очерк.: *Э. Голлербах.*

Библиография: «Материалы к библиографии Г. К. Лукомского» (на 14 с.). *П. К.*

«Цех живописцев», общество художников. Москва. *Выставка, 4-я. 1928.* Каталог 4-й выставки общества художников Цех. живописцев. 1928. [М.] 35 с., с илл. (Центр. дом ученых Цекубу). 1 000. [Б. ц.]—Без тит. л. Описано по обл.

«4 искусства», общество художников. Ленинград. *Выставка. 1928.* Каталог выставки О-ва художников «4 искусства». Л. Госуд. русск. музей. 13 с. (Госуд. русск. музей. Худож. отд.). 2 000. 30 к.

Шапошников Б. В. Бытовой музей сороковых годов. Путеводитель. 4-е изд. М. «Работник просвещения». 38 с., с илл. (Госуд. историч. музей). 2 000. 30 к.

Библиография: «Библиография» (на 2 с.).

Гос. Эрмитаж. Ленинград. План Государственного Эрмитажа. С указателем зал. 2-е изд. Л. Госуд. Эрмитаж. 15 с., с план., [1] вклад. л. план. 3 000. 15 к.

— Эрмитаж за десять лет. 1917—1927. Краткий отчет. Л. Госуд. Эрмитаж. 3, 48 с. 600. 80 к.

Дополнение: «Утраты «Эрмитажа». [Список умерших сотрудников] (на 2 с.).—Библиография: «За истекшие годы вышли следующие издания» (55 назв.).

— *Выставка рисунков старинных мастеров. 1926.* Dessins des maitres anciens. Exposition de 1926. [Catalogue raisonné]. Par M. *Dobroklonsky,* conservateur adjoint au musée de l'Ermitage. Leningrad. Comité de po-

pularisation des éditions d'art de l'Academie de l'histoire de la culture matérielle. 1927. VI, (9—95) с., XII вклад. л. илл. (Musée de l'Ermitage). 550. 8 p..

— *Картинная галлерея*. Краткий перечень картин голландской школы. 2-е исправл. изд. [Л.] Госуд. Эрмитаж. 52 с. (Госуд. Эрмитаж. Картинная галлерея). 5 000. 15 к.

Ярославский государственный областной музей. *Художественная галлерея*. Путеводитель по художественной галлерее. Под ред. *Н. Г. Первухина*. Ярославль, Яросл. губ. музейное упр-ние [и Яросл. госуд. област. музей]. 75, [5] с., с план., из них 4 с. «Для заметок». (Ярославск. госуд. област. музей). [ЯГТ]). 1 000. 30 к.—Перед загл.: *А. Малыгин*.

Библиография: «Литература, служившая основанием для биографических сведений о художниках не-ярославцах» (11 назв.).

ROSSICA [1]

С. УРБАН

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. КЛАССИКИ И ДРУГИЕ ДОРЕВОЛЮЦИОННЫЕ ПИСАТЕЛИ

Artzybashev M.: **Al limite estremo.**— (romanzo. Prima edizione italiana, trad. di M. Salviati.) — Milano. — Monanni. (У последней черты.—).

Artzybashev M.: **Sanine** — (Санин.—). London. M. Secker.

Cècov Anton: **Lavori drammatici in un atto Teatro completo** Vol I. Traduzione dal Russo di Carlo Grabher. — Firenze. — Vallecchi. (Одноактные пьесы.—).

Chejov Anton: **Historia de mi vida.** (traducida del ruso por N. Tasin.) — Madrid. — Espasa-Calpe S. A. (История моей жизни.—).

Chmelev: **Le Soleil des morts.** Epopée. — Paris. — La Renaissance. (Солнце мертвых.—).

Dostoevsky, Theodor Mikhailovitch: **The brothers Karamazov:** (Everyman's library, nos. 802, 803). — New-York. — Dutton. (Братья Карамазовы.—).

Dostoiewski, Th.: **Humillados y ofendidos.** — Madrid.— Editorial Mundo Latino. (Униженные и оскорбленные.—).

Dostojewski: **Erniedrigte und Beleidigte.** — (Uebers. von G. Jarcho. Vollständige Ausgabe.) — Berlin. — Th. Knaur Nachf. (Униженные и оскорбленные—).

Dostojewski: **Idiot.** — (Uebers. von K. Brauner. Vollständige Ausgabe.) — Berlin. — Th. Knaur Nachf. (Идиот.—).

Dostoievski, Fiodor: **Le Journal d'un écrivain.** (Traduction conforme au texte russe et annotée par Jean Chuzeville. T. I. T. II, T. III. 3-e édition 3 vol.) — Paris. — Bossard. (Дневник писателя.—).

---

[1] Иностранные переводы русских авторов за 1928 год.

Dostoiewski Fedor: **El eterno marido.** — Madrid. — Publicaciones Atenea. (Вечный муж.—).

Dostojewski, F. M.: **Aus einem Totenhaus.** — (Vollst. Ausg. Aus dem Russischen übersetzt von Viktor Bronikowski.) — Berlin. — Th. Knaur Nf. (Записки из мертвого дома.—).

(Dostojewski): **Raskolnikoffs** Tagebuch. Mit unbekannten Entwürfen, Fragmenten und Briefen zu «Raskolnikoff» und «Idiot». — (Herausgegeben von René Fülop-Miller und Friedrich Eckstein. Mit sieben Bildbeigaben und einem Faksimile.) — München.—R. Piper & Co. Verlag. (Из неопубликованных вариантов к Преступлению и наказанию и Идиоту—).

Gogol Nicolas: **Veillées d'Ukraine.** — (Coll. Scripta Manent 2 vol.) — Paris. — A. l'Enseigne du Pot Cassé. (Вечера на хуторе близ Диканьки.—).

Gogol Nikolaus: **Memoiren eines Wahnsinnigen.** — Heidelberg.— Hermann Meister. (Записки сумасшедшего.—).

Gonciaroff Ivan: **Oblomoff.** — (Unica traduzione di Olga Malavasi-Arpshofen.) — Bologna. — Cappelli. (Обломов.—).

Korolenko Vladimir: **Souvenirs d'enfance.** (choisis par Zilberfarb. Traduits par Gaston Baudoin.)—Saumur. — L'Ecole émancipée. (Воспоминания детства.—).

Ljesskow Nikolai: **Die schöne Asa.** — (Uebersetzung von Karl Nötzel.) — München. — Georg Müller. (Прекрасная Аза.—).

Pouchkin: **Boris Godounov.** — Paris. — René Kieffer. (Борис Годунов.—).

Pouchkine Alexandre: **La Gabrielide.** — Illustré par E. Wiralt. Traduction de Y. Sidersky (Coll. Le Bocage des plaisirs.)—Paris.— Edit. du Trianon. (Гавриилиада.—)

Puschkin, Alexander: **Erzählungen und Novellen.** — (Deutsch von Feiga Frisch. Text rev.: Otto Görner. Hafis-Lesebücherei. Bd. 65.) — Leipzig.—H. Fikentscher. (Рассказы и новеллы.—).

Pushkin Alexander: **The Captain's Daughter.** (Translated by Natalie Duddington. Introduction by Edward Garnett.) — London. — J. M. Dent and Sons.(Капитанская дочка.—)

Remisow Alexei M.: **Runzel/Punzel.** Die Geschichte zweier Mäuslein. (Ill. von Mathilde Ritter. Pestalozzi-Bilderbücher No. 35.)—Berlin— Grunewald. — Pestalozzi Verlags-Anstalt. (История двух мышей.—).

Rimski-Korssakow N. A.: **Chronik meines musikalischen Lebens** 1844—1906.— (Vorwort Dr. A. N. Rimski-Korssakow. Uebers. Dr. Oskar von Riesemann.) Stuttgart. — Deutsche Verlagsanstalt. (Хроника моей музыкальной жизни.—)

Tchékhov-Antoine: **Le Moine noir.**— (Traduit du russe par Denis Roche. Avec un portrait hors texte.) Paris.—Plon. (Черный монах.—).

Tschechow Anton: **Ein Diplomat und andere Erzählungen.**— (Uebers. von Richard Hoffmann. Tageblatt-Bibliothek No 661/662). Wien.— Steyrermühl. (Дипломат и другие рассказы.—)

Tolstoi Leo: **Aufruf zur Bruderschaft.**—(Eine Botschaft aus sei-

nem Gesamtwerk. Ausgew. u. übers. von Karl Nötzel. Russland- Bücherei. Bd. I.) Wernigerode.—H. Harder. (Обращение к людям-братьям.—).

Tolstoi Leo: **Bühnenwerke.** — (Uebers. aus d. Russischen von August Scholz). (Tolstoi: Gesamtausgabe d. dichter. Werkes in Einzelausg. 14—Reihe 2: Erzählungen u. Bühnenwerke.—) Berlin, — Malik - Verlag. (Драматические произведения—).

Tolstoi Leo: **Leo Tolstoi.** Briefe 1848—1910. — (Gesammelt und herausgegeben von P. A. Sergejenko.) Berlin. — Malik-Verlag. (Письма, 1848—1910.—)

Tolstoi Leo N.: **Der erste Branntweinbrenner.** — Lustspiel. — Jena. — Diederichs. (Первый винокур.—).

Tolstoi Leo N.: **Früchte der Bildung.** — (Lustspiel. Uebers. v. Raphael Löwenfeld). Jena.—Diederichs. (Плоды просвещения—).

Tolstoi Leo N.: **Göttliches und Menschliches.** (Gesammelte Novellen. 6. Bd. Deutsch von Ludwig und Dora Berndt) Jena. — Eugen Diederichs. (Божеское и людское.—)

Tolstoi Leo: **Hadschi Murat und andere Erzählungen.** (Ueber. aus d. Russischen von Erich Boehme, Erich Müller u. August Scholz.) Tolstoi: Gesamtausgabe d. dichter. Werkes in Einzelausg. 12—Reihe 2: Erzählungen u. Bühnenwerke. — Berlin.—Malik-Verlag. (Хаджи Мурат и др. рассказы.—)

Tolstoi Leo: **Kindheit, Knabenjahre, Jugendzeit.** (Uebers. aus d. Russischen von Eva Luther). (Tolstoi: Gesamtausgabe d. dichter. Werkes in Einzelausg. 8=Reihe 2: Erzählungen u. Bühnenwerke) — Berlin.—Malik-Verlag. (Детство, отрочество и юность.—).

Tolstoi Leo: **Der Schneesturm und andere Erzählungen.** (Uebers. aus d. Russischen von Eva Luther.) Tolstoi: Gesamtausgabe d. dichter. Werkes in Einzelausg. 10=Reihe 2: Erzählungen u. Bühnenwerke.)—Berlin.— Malik-Verlag. (Метель и другие рассказы—).

Tolstoi Graf Leo N.: **Die Kreutzersonate.** — (Uebers. von L. A. Hauff 21 Aufl.) Berlin.—O. Janke. (Крейцерова соната.—).

Tolstoi Graf Leo: **Die Kreutzersonate.**—(Deutsch von Johannes von Guenther. Hafis-Lesebücherei. Bd. 61.) Leipzig.—H. Fikentscher. (Крейцерова соната.—).

Tolstoi Leo N.: **Der lebende Leichnam.** — (Drama. Uebers. von Ludwig und Dora Berndt.) Jena.—Diederichs. (Живой труп.—).

Tolstoi Leo: **Der Leinwandmesser und andere Erzählungen.** (Uebers. aus d. Russischen von Arthur Luther, Erich Müller u. August Scholz. Gesamtausgabe d. dichter. Werkes in Einzelausg. 11=Reihe 2: Erzählungen u. Bühnenwerke.) — Berlin. — Malik-Verlag. (Холстомер и другие рассказы.—).

Tolstoi Leo N.: **Macht der Finsternis.**—(Schauspiel. Uebers. von Raphael Löwenfeld). Jena.—Diederichs. (Власть тьмы.—).

Tolstoi Leo: **Der Ueberfall und andere Erzählungen.** (Uebers. aus d. Russischen von Arthur Luther). (Tolstoi: Gesamtausgabe d. dichter. Werkes in Einzelausg. 9=Reihe 2: Erzählungen u. Bühnenwerke)—Berlin.—Malik-Verlag. (Набег и другие рассказы.—).

Tolstoi Leo: **Und das Licht scheint in der Finsternis.** (Drama,

Ubers. von Ludwig u. Dora Berndt.)—Jena. Diederichs. (II свет во тьме светит.—).

Tolstoi Leo: **Volkserzählungen.** (Aus dem Russischen übertragen von Arthur Hopp. Kranz-Bücherei. H. 159). — Frankfurt a/M.—M. Diesterweg. (Народные рассказы.—).

Tolstoi Leo N.: **Von ihm alle Tugenden.** (Lustspiel. Uebertr. von Ludwig u. Dora Berndt)—Jena.—Diederichs. (От нее все качества.—).

Tolstoi Léon: **Ce qu'il faut de terre à l'homme.**—(Traduit du russe par E. Halpérine-Kaminsky.) Paris.—Gedalge. (Сколько человеку земли нужно.—).

Tolstoi Léon: **Katia.** — (Bibliothèque reliée Plon) Paris.—Libr. Plon. (Воскресение.—).

Tolstoy Count L. N.: **The Cosacks.** — (Trans. by Nathan Haskell Dole, Illustr. with scenes from the photoplay.) London.—Reader's Lib. P. (Казаки.—)

Tolstoy Leon: **El Diablo.** (Novela inédita en espanol). La sonata a Kreutzer.—(Traduccion de T. A. J.) Barcelona.—Editorial Mentora, S. A. (Дьявол. Крейцерова соната.—).

Tolstoi L.: **I quattro libri di lettura.**—(Unica edizione italiana. Trad. di A. Treves) Milano.—Monanni (Ediz. Ala). (Круг чтения в IV частях.)

Tolstoi Lev: **La tempesta di neve ed altri racconti.**—(Versione integrale e fedele di Ada Prospero. «Il Genio Russo» II. Edizione) Torino.—Casa Editrice «Slavia». (Метель и другие рассказы.—).

Tolstoi Leone: **Anna Karenine o la storia di un cuore.** Romanzo passionale dal celebre romanzo di Leone Tolstoi. (Bello Franco). Collana romanzi popolari. no 13. Firenze. — G. Nerbini. (Переработка романа Толстого «Анна Каренина».—).

Tolstoi Leone: **Resurrezione, Riduzione del capolavoro di Leone Tolstoi.** Romanzo passionale morale. (Bello Franco) Collana romanzi popolari. no 12. Firenze.—G. Nerbini. (Переработка романа Толстого «Воскресение»—).

Tourguéneff (Ivan): **Récits d'un chasseur.**—(Traduits et adaptés pour la jeunesse, par E. Halperine—Kaminsky.)—Paris.—Gedalge. (Записки охотника.—)

Tschechoff Anton: **Der unnütze Mensch Platonoff.**—(Schauspiel in 4 Akten. Für d. moderne Bühne eingerichtet u. mit e. Nachw. vers. von René Fülop-Miller)—München.—R. Piper). (Дядя Ваня.—).

Tschechow Anton: **Russische Erzählungen.** — (Deutsch von Johannes von Guenther. Hafis-Lesebücherei. Bd. 68) Leipzig.—H. Fikentscher. (Рассказы.—).

Turgenev Ivan: **Fathers and Children.** — (trans. by Constance Garnetts).—London.—Heinemann. (Отцы и дети.—).

Turgenieff, Iwan: **Eine Hinrichtung,** als Augenzeuge geschildert. (Uebers. von Berta Huber)—Minden.—J. C. C. Bruns Verlag. (Казнь.—).

Turgheniev Ivan: **Padri e Figli.** (Romanzo, Versione integrale e conforme il testo russo con note di Giuseppe Pochettino).—Torino. —Casa Editrice «Slavia». (Отцы и дети.—).

2. СОВРЕМЕННЫЕ СОВЕТСКИЕ ПИСАТЕЛИ

Anisimov A. I.: **Our Lady of Vladimir.** Translated. by Princess N. G. Yaschwill and T. N. Rodzianko. (Prague: Seminarium Kondakovianum)—London. Lumley and Co. (Владимирская богоматерь.—).

Aichenbaum, V.: **Poésies,** Paris. — Vie et Pensée. (Стихотворения. —).

Babel Isaac: **Cavalerie rouge.** Paris.—Rieder. (Конармия.—).

Babel I.: **Geschichten aus Odessa.** Berlin.—Malik-Verlag. (Одесские рассказы.—).

Babel I.: **Budjonnys Reiterarmee.** Berlin.—Malik-Verlag. (Конармия.—).

Belaiev Victor: **Igor Stravinsky's «Les noces».** An Outline. (Translated from the Russian by S. W. Pring) — Oxford.—University Press. (Этюд о «Свадьбе» Стравинского.—).

Belaiev Victor: **Mussorgsky's «Boris Godunov»** and its New version. (Transl. from the Russian by S. W. Pring.)—London.—Milford. («Борис Годунов» Мусоргского.—).

Bulgakow M.: Die **Tage der Geschwister Turbin.** Die weisse Garde. (Ubers. von Kaethe Rosenberg. Berlin.-Charlottenburg.—S. Kagansky. (Дни Турбиных.—).

Ehrenburg Ilja: **Die Verschwörung der Gleichen.** Das Leben des Gracchus Babeuf. Berlin. —Malik-Verlag. (Заговор равных.—).

Ehrenburg Ilja: **Das bewegte Leben des Lasik Roitschwantz.** Roman.—(Aus dem Russ. übers. von Woldemar Jollos) 2. Aufl. Basel—Rhein Verlag. (Беспокойная жизнь Ласика Ройтшванц.—).

Ehrenburg Ilja: **Die Gasse am Moskaufluss.** – (Ubers. von Wolfgang E. Groeger).—Leipzig.—P. List. (В Проточном переулке.—).

Fadejew A.: **Die Neunzehn,** Roman, übers. aus d. Russ. 1—7 Tsd. Berlin.—Verlag. f. Literatur. u. Politik. (Разгром.—).

Fedin Konstantin: **Die Brüder.** Roman. Berlin.—Neuer Deutscher Verlag. (Братья.—).

Fedin Constantino: **Les mujics.** Novela. Madrid.—Gràficos Editorial del Norte. Ediciones Oriente. (Мужики.—).

Fedin Konstantin: **Transvaal.** (Novellen aus dem neuen Russland.) Hrsg. von Erwin Honig.—Berlin.—Neuer Deutscher Verlag. (Сборник рассказов. Содержит рассказы: Федина, Бабеля, Иванова, Лидина, Никандрова.—).

Figner Wera: **Nacht über Russland.** Lebenserinnerungen.—(Aus d. Russ. Tl. 3. Deutsch von Reinhold von Walter.) (Der 3. Tl. dieses Werkes, Nach Schlüsselburg, ist in dieser Aufl. erstmalig veröffentlicht u. erscheint gleichzeitig als Sonderdruck.) — Berlin. — Malik-Verlag. (Запечатленный труд.—).

Forsch Olga: **In Stein gehüllt.**—Leipzig.—Dr. Fritz Fikentscher. (Одеты камнем.—).

Fourmanow, Dm.: **Die roten Helden.** — Berlin.—Vlg. d. Jugendinternationale. (Красный десант.—).

Gladkov Fedor: **Le Ciment.**—Paris.—Humanité. (Цемент.—Печ. в газете).

Gladkof Fedor: **Le Ciment.**—Paris.—Edit. sociales internationales. (Цемент.—).

Gorki Maxim: **Erinnerungen an Zeitgenossen.**—Berlin.—Malik-Verlag. (О современниках.—).

Gorki Maxim: **Das blaue Leben.** 10 Novellen aus der jüngsten Schaffensperiode des Dichters. (15. Bd. der Gesamtausg.)—Berlin.—Malik-Verlag. (15 том. Полн. собр. соч. в нем. переводе.—).

Gorki Maxim: **Märchen der Wirklichkeit.** 39 Kurzgeschichten aus Italien und Russland. (14. Bd. der Gesamtausg.)—Berlin.—Malik-Verlag. (14 том. Полн. собр. соч. в нем. переводе.—).

Gorki Maxim: **Meister-Erzählungen.**—(Aus dem Russ. übers. von Bodo v. Zossberg.)—Berlin.—Schreitersche Verlagsbuchhandlung. (Избранные рассказы.—).

Gorki Maxim: **Meister-Erzählungen.**—(Werke Teilsammlung.)—Leipzig.—Zenith-Verlag.(Избранные рассказы.—).

Gorki Maxim: **Im Asyl für Obdachlose und andere Erzählungen.** Vollst. Ausg.—Berlin.—Die Buchgemeinde. (Бывшие люди и другие рассказы.—).

Gorki Massimo: **Frala gente.**—(Urica traduziore autorizzata di proprietà di Cessare Castelli. Nuova edizione riveduta)—Milano.—Bietti. (В людях.—).

Gorki Massimo: **Racconti del** 1922—1924. Versione diretta dal russo di E. Cadei. Milano.—Treves. (Рассказы 1922—1924.—).

Gorki Maxime: **Les Cafards.** Paris. — Calmann-Levy. (О тараканах.—).

Grusdew Ilja: **Das Leben Maxim Gorkis.**—(Uebers. Erich Boehme.)—Berlin.—Malik-Verlag.

Ivanov Vsevolod: **Le Train blindé numéro 14—69.**—(Coll. Les jeunes Russes)—Paris.—Nouv. Revue Française. (Бронепоезд 14-69.—).

Kallinikow L.: **Frauen und Mönche.** (Aus dem Russ. von Wolfgang E. Groeger)—Leipzig—H. Haessel-Verlag. (Мощи.—).

Kataev Valentin: **Rastratchiki.** Paris. — Nouvelle Revue Française. (Растратчики.—).

Katajew Valentin: **Die Defraudanten.** Roman. Wien.—P. Zsolnay. (Растратчики.—).

Lawrenjew Boris: **Der Einundvierzigste.** — Berlin. — Vlg. d. Jugendinternationale. (Сорок первый.—).

Lidin Wladimir: **Der Abtrünnige.** Roman. (Aus d. Russ. von Olga Halpern u. Eugen W. Mewef)—Berlin.—Drei Kegel Verlag. (Отступник.—).

Névièrov Alexandre: **Tachkent ville d'abondance.** — Paris.—Nouvelle Revue Française. (Ташкент город хлебный.—).

Névéroff M., Romanoff P., Jakovlev A., Peregoudoff A.: **Dans les Vergers.** Les Ecrivains russes d'après guerre. I. Paris.—Aetos. (Сборник русских писателей: Неверов М., Романов П., Яковлев А., Перегудов А.—).

Ognyov N.: **The Diary of a Communist Schoolboy.**—(Translated from the Russ. by Alexander Werth.) — London. — Victor Gollancz. (Дневник Кости Рябцева.—).

Ognjew Nikolai: **Tagebuch des Schülers Kostja Rjabzew.**—Berlin.—Rote Fahne. (Дневник Кости Рябцева.—).

Ognjew Nikolai: **Das Tagebuch des Schülers Kostja Rjabzew.** Berlin. — Verlag der Jugendinternationale. (Дневник Кости Рябцева.—).

Smolin Dmitri: **Lisinka, die letzte Romanowa.** Eine Tragikomödie in 4 Akten. (Uebers. aus d. Russ. u. bearb. f. d. deutsche Bühne von Valerian Tornius)—Leipzig.—C. Weller & Co. (Елизавета Петровна.—).

Sostschenko Michael: **So lacht Russland.** Prag.—Ad. Synek (Рассказы.—).

Tarassow-Rodionow A.: **Februar.**—Potsdam.—Gustav Kiepenheuer. (Февраль.—).

Tolstoi Alexei (Nikolaevic-Graf): **Das Geheimnis der infraroten Strahlen.** Roman.—Berlin.—Neuer Deutscher Verlag. (Инженер Гарин.—).

Tolstaja, Sophie Andrejewna: **Meine Ehe mit Leo Tolstoi.**—(Dt. von Bernhard Hirschberg-Schrader. Mit 7 Bildtaf. u. I Bibliogr. der Werke Leo Tolstojs.)—Leipzig.—Weller. (Дневники С. А. Толстой.—).

Tolstaja, S. A. **The Diary of Tolstoy's Wife.** 1860—1891.—(Translated from the Russian by Alexander Werth)—London.—Gollancz. (Дневник С. А. Толстой.—).

Tolstoi (Birukoff Paul herausgegeben): **Vater und Tochter.** Tolstois Briefwechsel mit seiner Tochter Marie. Zürich.—Leipzig.—Rotapfelverlag. (Переписка Л. Н. Толстого.—).

Bolschewiki. Ernste und heitere Erzählungen aus Sowjet-Russland. (Uebertragen und herausgegeben von Arnold Wasserbauer) (Universal-Bibliothek Nr 6898/99)—Leipzig.—Philipp Reclam jun. (Большевики. Веселые и серьезные рассказы советских авторов.—).

Dreissig neue Erzähler des neuen Russland. Eine Sammlung junger russ. Prosa. (Uebersetzungen aus d. Russ.)—Berlin.—Malik-Verlag. (Тридцать новых писателей новой России.—).

Gobriely Benjamin et Baert René: **La poesie nouvelle en U. R. S. S.** Canard Sauvage. (Новая поэзия СССР.—Безыменский, Хлебников, Блок, Демьян Бедный, Есенин, Пастернак, Жаров, Ассеев, Маяковский).

Junges Russland.—(Zusammenstellung der Auswahl und Uebersetzung aller Proben besorgte Reinhold von Walter) — M. Gladbach, Augsburg. (Молодая Россия.—Сборник).

Komarowitsch W.: **F. M. Dostojewski, die Urgestalt der Brüder Karamasoff.** Dostojewskis Quellen, Entwürfe u. Fragmente. (Erl. mit. e. einleitenden Studie von Sigm. Freud.) (Hrsg.: René Fülop-Miller und Friedrich Eckstein.)—München.—R. Piper. (О Достоевском.—).

Russische Gedichte.—(Uebertragen und bearbeitet von Walther Allerhand)—Padeborn.—F. Schöningh. (Русская поэзия.—).

Viroubova Anna: **Journal secret d'Anna Viroubova.** (1909—1917). (Traduit du russe par M. Vaneix)—(Дневник Анны Вырубовой.—).

Ehrenburg: **Die Verschwörung der Gleichen.** Berlin.—Petropolis. (Заговор равных.—).

Tschetwerikow: **Der Aufstand d. Ingenieurs Karinsky.** Berlin.—Petropolis. (Бунт инженера Каринского.—).

Inber Vera: **Der Platz an der Sonne.** Berlin.—Petropolis. (Место под солнцем.—).

3. ЭМИГРАЦИЯ

Balascheff Marie: **The transplanting;** a narrative from the letters of Marie Balascheff, a Russian refugee in France; (ed. by Martha Genung Stearns).—New Iork.—Macmillan. (Письма М. Балашевой.—).

Jussupoff Felix: **Rasputins Ende.** Erinnerungen. Berlin.—Pantheon-Verlag. (Конец Распутина. Воспоминания.—).

Krassnoff P. N.: **From Double Eagle to Red Flag.**—(With intr. by William Gerhardi.) (Transl. from. the 2nd Russian ed. by Erik Law-Gisiko.)—London.—Allen & Unwin. (От двуглавого орла к красному флагу.—)

Krasnov Petr Nikolaevich: **The unforgiven;** (tr. by Olga Vitali and Vera Brooke)—New York.—Duffield. (Незабвенные.—).

Loukomski, G. K.: **Le Kremlin de Moscou.**—(120 illustr. hors texte avec legendes)—Paris.—Editions Nilsson. (Московский Кремль.—).

Loukomski G. K.: **La Vie et les Moeurs en Russie de Pierre-le-Grand à Lénine.** Paris.—E. Leroux. (Жизнь и нравы в России от Петра Великого до Ленина.—).

Merejkowski Dmitri Sergeewich: **The romance of Leonardo da Vinci:** (tr. by Bernard Guilbert Guerney)—New York.—Modern Library. (Леонардо да Винчи.—).

Mérejkowsky Dmitri: **Julien l'Apostat. La Mort des dieux.** Traduction approuvée par l'auteur (intégrale et conforme au texte russe), par Henri Morgault. 7-e édition. Paris.—Bossard. (Юлиан отступник. Смерть богов.—).

Mérejkovsky Dmitri: **Akhenaton.** Joie du soleil. Paris. — Calmann-Lévy. (Акенатон.—).

Mereschkowskij D. S.: **Napoleon.** Napoleons Leben. Napoleon als Mensch. Eine Biographie. (Deutsch v. Arth. Luther)—Leipzig u. Zürich.—Grethlein & Co. (Наполеон.—).

Muratov P. P.: **Les icones russes.** Paris. — Éditions de la Oléiade. (Русские иконы.—).

Nagrodskaja E. A. **Im Strome der Zeiten.** Hamburg.—Weltbund-Verlag. (В течении времен.—).

Navarian Artour: **Anthologie des poètes arméniens.** Lettre-préface de H. Lichtemberger. Paris.—E. Leroux. (Антология армянских поэтов.—).

Gussiev-Orenburgsky, Sergey pseud. (Sergey Ivanovich Gusev): **The Land of the children;** (tr. by Nina Nikolaevna Selivanova)—New York.—Longmans. (Страна детей.—).

Schaljapin Fjodor: **Mein Werden** (Neue verbilligte Ausg.).—Berlin.—Alder-Verlag. (Страницы моей жизни.—).

Schulgin, Wassilij Witaljewitsch: **«Tage... »** Memoiren aus der russischen Revolution (1905—1915). (Aus dem Russ. von Marissa v. Reutern. Eingeleit. und mit Anm. vers. von Georg v. Reutern)—Berlin.—Ost—Europa—Verlag. (Дни.—).

4. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИНОСТРАННЫХ ПИСАТЕЛЕЙ И БЕЛЛЕТРИСТОВ

Ashton James M.: **Ice-bound**; a trader's adventures in the Siberian Arctic. New York.—Putnam. (Приключения в сев. Сибири.—).

Baring Maurice: **Tinker's leave.** New York.—Doubleday. (Роман на русский сюжет.—).

Bergman Sten: **Auf Schi und Hundeschlitten durch Kamtschatka.** (Uebers. aus d. Schwed. besorgte Dominik Joseph Wölfel)—Stuttgart.—Strecker (undo) & Schröder. (Путешествие по Камчатке.—).

Coudray H. du: **An Other Country.** New York.—Sears. (Иная страна.—).

Fabre-Luce Alfred: **Russie, 1927,** 19-e édition. Paris.—Bernard Grasset. (Россия 1927.—19-е издание).

Fausset Hugo I'Anson: **Tolstoy.** The Inner Drama. Harcourt, Brace and Co. (Толстой.—).

Fuelop-Miller, René: **Le Diable sacré.** Raspoutine et les Femmes, Coll. de Mémoires, Etudes et Documents pour servir a l'histoire de notre temps. Paris.—A. Payot. (Распутин, святой чорт.—).

Fuelop-Miller, René: **Rasputin, the holy devil.**—(tr. by F. S. Flint and D.F. Tait)—New York.—Viking Press. (Распутин, святой чорт.—).

Gaer, Joseph (i. e. Yosseph): **The legend called Meryom.** New York.—Wm. Morrow. (Рассказ о России.—).

Gates, Henry Leyford: **The Red Dancer of Moscow.** New York.—Barse & Co. (Любовная история русской танцовщицы.—).

Gerard, Louise: **Love's magic.** New York.—Macaulay. (Роман с русскими персонажами.—).

Gerhardi William: **Anton Chehov:** a critical study. London.—Duckworth. (Антон Чехов, критический этюд.—).

Graham Stephen: **The Lay Confessor.** London.—Benn. (Роман на русскую тему.—).

Grishina-Girago, Nadejda J.: **Sparrow House:** a story in twenty pictures and nineteen chapters, short and long. New York. — Stokes. (Русская сказка.—).

Haskell, Arnold, L.: **Vera Trefilova,** A Study in Classicism, London.—British-Continental Press. (Вера Трефилова.—).

Ivanov Vladislas: **Essai sur le problème de la forme dans les arts figurés.** Paris.—I. Povolozky. (Этюды о проблеме формы в искусстве.—)

Jannon Leo: **Nostalgie.** Roman. Paris.—Nouvelle Revue Française. (Тоска по родине—).

Hofer Klara: **Sonja Kowalewsky.**—(Geschichte einer geistigen Frau)—Stuttgart.—Cotta Nf. (Соня Ковалевская.—).

Kapherr, Egon v.: **Die Abenteuer des Fürsten Dshaparidse, des grössten Bärenjägers Sibiriens.** Berlin.—Rich. Bong. (Приключения князя Джапаридзе, сибирского охотника на медведей.—).

Lancellotti Arturo: **Tolstoi intimo.** Roma.—P. Maglione Edit. (Толстой.—).

Lednicki Venceslas: **Pouchkine et la Pologne.** Paris.—E. Leroux. (Пушкин и Польша.—).

Lo Gatto E.: **Storia della letteratura russa.** Vol. II: Le origini della letteratura moderna. (Publicazione dell «Istituto per l'Europa Orientale».)—Roma.—E. R. R. (История русской литературы. Начало современной литературы.—).

Luther Arthur: **Alexander Puschkin in seinen Briefen.** (Quellen u. Aufsätze z. russ. Geschichte. Bd. 7.)—Berlin.—Ost-Europa-Verlag. (Пушкин в своих письмах.—).

Meier-Graefe Julius: **Dostoevsky: the man and his work.**—(tr. by Herbert H. Marks)—New York.—Harcourt. (Достоевский—человек и творчество.—).

Mittelbach, Werner: **Daigma die Russin.** Roman. Stuttgart.—Deutsche Verlags Anstalt. (Роман русской женщины.—).

Moussinac Léon: **Le Cinéma Soviétique.** Paris.—Nouvelle Revue Française. (Советское кино.—).

Munro, Hector Hugh. «Saki» pseud.: **Reginald, and Reginald in Russia:** introduction by Hugh Walpole. New York.—Viking Press. (Реджинальд в России.—).

Ohanian: **Dans la 6-e partie du monde:** Paris.—B. Grasset. (В 6-й части мира.—).

Oljancyn Domet: **Hryhorij Skoworoda.** 1722 — 1794. Der ukrainische Philosoph des 18. Jahrhunderts und seine geistig-kulturelle Umwelt. Berlin. — Ost-Europa-Verlag. (Григорий Сковорода. 1722 — 1794.—).

Ossendowski Ferdinand: **Schattenbilder aus dem neuen Russland.**—(Aus dem Englischen von Helene Klepetar. Wien. — Phaidon-Verlag. (Тени новой России.—).

Palmaer Margit: **Sovjetryska scenerier.** Intryck fran en resa i Sovjetunionen. Stockholm.—Bonnier. (Впечатление от поездки по СССР.—).

Perutz, Leo: **Wohin rollst Du, Aepfelchen...** Roman. Berlin.—Ullstein. (Эх, яблочко, куда котишься!..—).

Peters Willy E.: **Benito Mussolini und Leo Tolstoi.** Eine Studie über europaische Menschheitstypen. Nach stimmanalytischer Methode. (Acta et Commentationes Universitatis Tartuensis. B XY, 2. Tartu (Dorpat).—Universitas Tartuensis. (Муссолини и Толстой.—).

Stevens, Henry Bailey: **Tolstoy.** A play in seven scenes. New York.—Crowell. (Толстой — драма в 7 действиях.—).

Tattersall Ivan: **The Society of nobles.** A Cosmopolitan Adventure. London. — Chapman and Hall. (Общество благородных.—).

Thompson Dorothy: **The New Russia.** New York.—Henry Holt and Company. (Новая Россия.—).

Tomlinson and Koteliansky: **Life and Letters of Anton Tchekov.** London.—Cassell.— (Жизнь и письма Антона Чехова.—).

Vanek Karel: **Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk in russischer Gefangenschaft.** Prag.—Adolf Synek. (Приключения бравого солдата Швейка в русском плену.—).

Vansina Dirk: **Dostoievsky.** Antwerpen.—N. V. Luslust. (О Достоевском.—).

Williams Albert Rhys: **The Russian land.** New York.—New Republic. (Земля русская.—).

Witkop Philipp: **Tolstoi.** —(Geisteshelden. Bd. 74.) —Wittenberg.—A. Ziemsen. (Толстой.—)

Wood Junius B.: **Incredible Siberia.** New-York.—Dial Press. (О Сибири.—).

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

В. М. Фриче — ответственный редактор
О. М. Бескин — заместитель отв. редактора
П. М. Керженцев — литература
И. М. Беспалов — литература
П. И. Новицкий — театр
К. И. Шутко — кино
И. Л. Маца — изобразительные искусства
Н. И. Челяпов — музыка

ОГЛАВЛЕНИЕ

Стр.

ПРЕДИСЛОВИЕ 3

I. ЛИТЕРАТУРА

И. Новичъ — **Пролетарская литература** 7
А. Ревякин — **Крестьянская литература** 31
В. Ермилов — **Буржуазная и попутническая литература.** 48
С. Малахов — **Поэзия** 82

Пролетарская поэзия 83
Поэты деклассирующиеся буржуазии 95
Попутчики 106
Крестьянские поэты 116
Итоги 118

А. Зонин — **Критика** 120
А. Цейтлин — **Методология литературоведения** 139

Хроника литературы 168

СЪЕЗДЫ, КОНФЕРЕНЦИИ И СОВЕЩАНИЯ:

1-й Всесоюзный съезд пролет. писателей 168
Пленум Правления РАПП 174
Московское совещание «Кузницы» 176
Расширенный пленум ЦС ВОКП 179
О творчестве 181
Всесоюзное совещание редакторов 184
Всесоюзное библиотечное совещание 185

ДЕКЛАРАЦИЙ И ЗАЯВЛЕНИЙ: Стр.

Напостовское меньшинство ВАПП 186
Перевал 190
Сибирский союз писателей 194
Всероссийский союз поэтов 195

VARIA:

Столетие со дня рождения Л. Н. Толстого 197
Юбилей Н. Г. Чернышевского 202
Юбилей А. С. Серафимовича 203
Приезд Максима Горького 204

II. ТЕАТР

П. Новицкий — **Проблематика современного театра** . 213
Проблема драматурга 214
» режиссера 220
» актера 223
» зрителя 226

Эм. Бескин — **В борьбе за реконструкцию** 230
Б. Райх — **Советская драматургия** 249
П. Б. — **Самодеятельный театр** 263

Хроника театра 267

ГРУППА «ПРОЛЕТАРСКИЙ ТЕАТР» 267

ДРАМАТИЧЕСКИЕ ТЕАТРЫ:

Театр имени МГСПС 275
» » Мейерхольда 275
» революции 276
Художественный театр I 276
МХТ 2 278
Малый театр 278
Студия Малого театра 280
Камерный театр 281
Драматический театр б. Корш 281
Театр имени Вахтангова 281
Реалистический театр 282
Государственный еврейский театр 283
Театр сатиры 283

МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИЕ ТЕАТРЫ: Стр.

1 ГОТОБ (Большой) 2 ГОТОБ (Экспериментальный) . . 283
Оперный театр им. К. С. Станиславского 284
Муз. театр им. В. И. Немировича-Данченко 284
Госуд. театр оперетты 285
Мюзик-холл 285

III. КИНО

А. Михайлов — **Игровая фильма** 289
К. Шутко — **Политико-просвет. работа и кино** 331
А. Кациграс — **Кино в деревне** 341

Деревенская кино-сеть и степень охвата ею массового зрителя 342
Церковь, водка и кино 345
Основные директивы Совнаркома 346
Кино-аппаратура 348
Тарификация деревенскаго проката 351
Техническое состояние копий кино-картин и обслуживание ими деревни 352
Художественно-идеологический характер кино-картин, демонстрируемых в деревне 354
Кино и кооперация 356
Кино товарищества 358

Хроника кино 359

ВСЕСОЮЗНОЕ ПАРТИЙНОЕ СОВЕЩАНИЕ ПО КИНЕМАТОГРАФИИ.

Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии 360
Очередные задачи в области кино 363

ПОСТАНОВЛЕНИЕ СОВНАРКОМА РСФСР ОБ ОСНОВНЫХ ДИРЕКТИВАХ ПО СОСТАВЛЕНИЮ ПЯТИЛЕТНЕГО ПЛАНА КИНО-ДЕЛА.

По строительству сети кино-установок 374
По прокату 375
По производству советских фильм 375
По подготовке кино-работников 375

КИНО-ПРОДУКЦИЯ ЗА 1928 г. (ПЕРЕЧЕНЬ). Стр.

Совкино (386), Метрабпомфильм (381), Госвоенкино (382), Вуфку (383), Госкинпром ССР Грузии (385), Арменкино (386), Белгоскино (386), Чувашкино (386), Востоккино (387), Кино-сибирь (387), Азгоскино (387), Узбекгоскино (387), Немгоскино (387), Трудкино (387), Кино-фильм (388), Т-во культ.-кино (388).

ФИЛЬМЫ, ИЗЪЯТЫЕ ИЗ ПРОКАТА 388

IV. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

И. Маца — **Пути развития пространственных искусств** . 391

Переломный этап развития 391
Массовые формы искусства 401
Архитектура 407

Д. Аркин — **Искусство вещи** 428

Мебель и внутреннее оборудование жилищ и общественных зданий 435
Текстиль 448
Костюм 456
Стекло и фарфор 459
Кустарные изделия 462

Коллект. статья — **Основные моменты в развитии советской живописи** 472
Н. Масленников — **Плакат и лубок** 492
А. Михайлов — **Критика изо-искусств** 509

Хроника изо-искусств 527

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ РАЗЛИЧНЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ 527
ВЫСТАВКИ 535
РАБОТА ПОДСЕКЦИИ ИЗО КОМАКАДЕМИИ 539

ДЕКЛАРАЦИИ, МАНИФЕСТЫ И ПЛАТФОРМЫ:

От редакции 540
Худож. объединение «Октябрь» 542
АХР 547

Стр.

«Круг художников» 548
«4 искусства» 551
О-во художников им. А. И. Куинджи 552
Объединение архитекторов-урбанистов (АРУ) . . . 552
Объединение материальной культуры (Киев) 555
Объединение художников-общественников 557
Общество художников-реалистов 558

СЪЕЗДЫ, СОВЕЩАНИЯ, КОНФЕРЕНЦИИ:

1-й Всесоюзный съезд АХРР 558
Первая Всесоюзная конференция объединения современных архитекторов (ОСА) 561
Первое совещание по художественной работе среди молодежи 564
Всесоюзная конференция работников изо-искусств . . . 564

V. МУЗЫКА

А. Острецов — **Творческие пути советского музыкального искусства** 569
Н. Демьянов — **Музыкальная самодеятельность масс** . 598
С. Чемоданов — **Музыка по радио** 602
Хроника музык. жизни 613

VI. БИБЛИОГРАФИЯ

Н. Чемцов. — **Указатель книг по литературе, критике и искусству** . . . . . —

ЛИТЕРАТУРА И КРИТИКА.

Общие вопросы литературоведения. Поэтика. Теория литературы. Ораторское искусство 629
История литературы Запада и Востока . 632
История русской литературы 633

Общие вопросы. Критика. 633
Литературные воспоминания, дневники 640

Стр.

Поэзия 641
Беллетристика 642

Personalia (645): М. Горький (645); Н. А. Некрасов (646); А. С. Пушкин (647); Л. Н. Толстой (648); Н. Н. Чернышевский (652) . . . . . 645—652

Справочные пособия 653

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСКУССТВА.

Общие вопросы. Теория 654
История 656
Современное состояние 660

Живопись. Скульптура 660
Архитектура 661
Рисунки, графика, гравюра, литография, офорт 661
Производственное и кустарное искусство 662

Массовая художественная работа 662

МУЗЫКА.

Общие вопросы. Теория. Пособия и руководства 663
История 664
Современное состояние 666
Массовая музыкальная работа 667

ТЕАТР. ТАНЦЫ.

Общие вопросы. Теория. Руководства . . 668
История 668
Современное состояние 669
Массовая театральная работа 672

КИНО. ФОТОГРАФИЯ.

Общие вопросы. Теория. Руководства . . 673
История 674
Современное состояние 674
Массовая кино- и фоторабота 677

МУЗЕИ И МУЗЕЙНОЕ ДЕЛО.

Стр.

Каталоги и путеводители. Выставки. Усадьбы. Справочные издания 677

С. Урбан. — **Rossica** 685
Художественная литература 685

Современные советские писатели 689
Эмиграция. 692
Произведения иностранных писателей и беллетристов. 693